Falke,
Aesthetik
des
Kunstgewerbes

1883

Aesthetik des Kunstgewerbes

von

J. von Falke.



Krystallkännchen mit emaillirtem Golde.

16. Jahrhundert, (Kaiserl: Sammlungen in Wien.)

Aesthetik

des

Kunstgewerbes

Ein Handbuch

für Haus, Schule und Werkstätte

von

Jakob von Falke



Stuttgart
Verlag von W. Spemann



Aesthetik

des

Kunstgewerbes

Ein Handbuch

für Haus, Schule und Werkstätte

von

Jakob von Falke

Stuttgart
Verlag von W. Spemann

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

Vorwort.

Zwanzig Jahre sind verflossen, seitdem die Grundideen dieser Schrift zum ersten Male auftraten, wie verhaltenes Feuer an verschiedenen Orten zugleich hervorbrechend. Prüfend, suchend wurden sie in die Welt hinausgesendet, wie Noahs Vögel, ob sie Boden fänden. Und sie haben den Boden gefunden. Trotz der kurzen Spanne Zeit haben sie sich fruchtbar erwiesen über alle Erwartung. Sie haben auf einem weiten, ja auf dem weitesten und populärsten Gebiete der Kunst die Ansichten gereinigt, den Geschmack reformirt, sie haben im Gewerbe ein neues Feuer entfacht und das Haus umgeschaffen, sie haben Schulen und Museen gegründet, ein neues, seit langem unbekanntes Interesse über alle Länder erweckt, ein neues Stück Culturleben hervorgerufen.

Wahrlich, wenn man die Dinge der Kunstindustrie von heute, sei es in ihren Schöpfungen, in ihren Anstalten, in ihren Erfolgen oder in der allgemeinen Theilnahme mit denen vor zwei Jahrzehnten vergleicht, so wird niemand in

Abrede stellen können, daß die ausgestreute Saat eine glänzende Ernte getragen hat, daß jene Ideen sich als richtig erwiesen haben.

Aber noch ist das Werk nicht zu Ende. Noch giebt es weite Gebiete, wohin diese Ideen nicht gedrungen sind, und dort, wohin sie gekommen, wo sie sich heimisch gemacht haben, ist noch lange nicht jede Ecke, jeder Rest von ihnen ausgefüllt. Schon wächst eine neue Generation heran, welche ebenso der Lehre bedarf, welche dem Verständniß, dem Interesse an diesen Dingen der Schönheit gewonnen und erhalten werden muß. Schon zeigen sich, wie es bei frischem und freudigem Aufschwunge nicht ausbleiben kann, Irrwege und Irrlehrer, denen gegenüber auf den Weg des Rechten nur um so stärker und bestimmter hinzuweisen ist. Wir gönnen der Kunst und den Künstlern die Freiheit des Schaffens, wir verlangen sie selbst als letztes Ziel, aber die Freiheit muß vom Maße gezügelt und von der Schönheit geadelt sein.

So ist es immer noch an der Zeit, und vielleicht mehr als je, jene Ideen, jene Gesetze der Schönheit nunmehr, nachdem sie die Prüfung bestanden, nachdem sie geläutert aus dem Feuer hervorgegangen sind und sich als fruchtbringend und richtig erwiesen haben, wiederum in erneuter Form ans Licht zu bringen. Was in zerstreuter Weise hinausgesendet wurde, wie versuchend, anregend, wenn auch mit der Wärme der Ueberzeugung, das erscheint hier zusammengefaßt, geordnet, befestigt und geklärt, als das Resultat der Beobachtung und Erfahrung, einer langjährigen, liebevollen und berufsmäßigen Beschäftigung mit den Gegenständen.

Möge das Buch, wozu es bestimmt ist, der Förderung

der Kunstindustrie dienen, möge es im Gewerbe selber das ästhetische Verständniß des eigenen Schaffens und Thuns erschließen, möge es die alten Freunde dieser Dinge in ihrer lobenswerthen, Freude bringenden Vorliebe bestärken, möge es in dem heranwachsenden Geschlechte das Interesse an der Kunst, die Liebe schöner Gegenstände erwecken und ihnen so mit aufgeschlossener Empfindung einen niemals alternden Genuß verschaffen!

Alsdann ist die Absicht des Verfassers erreicht. Alsdann wird das Buch dazu beitragen unseren Bestrebungen die Zukunft zu sichern, die Zukunft auf so lange wenigstens, bis einmal nach dem unabänderlichen Laufe der Culturgeschichte, welche keinen Stillstand, kein Verweilen kennt, Kunst und Geschmack eine andere Richtung nehmen, wenn nicht gar erneutem Ungeschmack, erneuter Gleichgültigkeit, erneuter Barbarei anheimfallen. Mögen es die verhüten, die nach uns kommen! —

Wien im October 1883.

J. Falke.

Inhalt.

III. Abtheilung.

Einleitung.

Kunst und Kunstgewerbe.

Eine Aesthetik des Kunstgewerbes nennt sich dieses Buch, eine Aesthetik mit dem Ziel der Belehrung für das Haus, für die Schule, für die Werkstätte.

Aesthetik, griechisch Aisthesis, das ist Wahrnehmung, Betrachtung der äußeren Dinge, und dieses eben ist es, was das Buch lehren soll, die Kunst zu sehen, die Kunst der Betrachtung, allerdings nur gewisser Gegenstände und in gewissem Sinne.

Die Gegenstände, deren Betrachtung gelehrt werden soll, sind diejenigen, welche man heute mit einem gemeinsamen Worte als kunstgewerbliche oder kunstindustrielle zu bezeichnen pflegt. Es sind Gegenstände der verschiedensten Art, aber sie haben, als Schöpfungen der Kunstindustrie, das gemeinsame Erkennungszeichen, daß sie dem Gebrauche dienen und zugleich dem Verlangen nach Schönheit genügen wollen. Sie haben eine praktische Bestimmung, einen Zweck, sind aber geschmückt oder selbst wieder schmückende Dinge.

Diese Gegenstände nun, die theilhaben an der Kunst, wollen wir lehren auf ihre Schönheit, auf ihren künstlerischen Werth zu betrachten, und daher nennt sich dieses Buch eine Aesthetik. Da aber die Betrachtung Rücksicht nimmt auf ihre Verwendung für das Leben, im Gewerbe wie für das Haus, da es sich nicht um Entwicklung von Ideen oder abstrakten Prinzipien handelt, sondern um ästhetische Beurtheilung bestimmter Gegenstände zugleich mit Bezug auf ihre Entstehung

und Verwerthung, so dürfte sich diese Aesthetik auch wohl eine praktische nennen, eine Aesthetik für das Leben.

Wir scheiden also die Schöpfungen der Kunstindustrie von jenen der hohen oder freien Kunst.

Wir wissen sehr wohl, daß diese Scheidung Schwierigkeit bietet und vielleicht selbst Anstoß erregt. In Wirklichkeit ist eine scharfe Trennung beider Gebiete, welche über das Hüben und Drüben keinen Zweifel läßt, nicht möglich, weder im Gedanken noch im Verkehre des Tageslebens. Das Reich der Kunst ist eines und dasselbe; es steht in einem ununterbrochenen Zusammenhange von dem einfachsten Ornament angefangen, das an den irdenen Topf herantritt, bis zum Galeriegemälde, bis zum bildergeschmückten Prachtsaal und säulenumgebenen Tempel.

Andererseits aber bilden diese Endpunkte auch Gegensätze. Wenn man den langen Weg durch das ganze Gebiet der Kunst vom Einfachsten angefangen in aufsteigender Linie verfolgt, so wird man, wenn auch in fast unmerklichen Uebergängen, zu Unterschieden gelangen, die nicht bloß quantitativer, sondern auch qualitativer Natur sind. Man wird wahrnehmen, daß an dem einen Ende die Bestimmung zum Gebrauche, der Zweck, völlig überwiegt, daß dieselbe aber am anderen Ende verschwindet oder verschwunden ist.

An dem einen Ende also ist die Kunst eine gebundene, eine unfreie und abhängige, an dem anderen, auf der Seite der Höhe, eine freie. Man nennt diese daher auch die freie oder die hohe Kunst, während man jene als die gebundene bezeichnen kann. Man hat sie auch die „anhängende" genannt, aber dieser Ausdruck sagt nicht genug, weil er nur den Schmuck, die Verzierung, nicht aber die Gestalt, die

Grundform trifft, und diese ist ebensowohl ein Element der Schönheit. Viel richtiger könnte man sie die ornamentale oder decorative Kunst nennen, wie es auch die Franzosen thun, denn ihre Gegenstände sind nicht bloß verziert, sie dienen wiederum zum Schmuck, zur Verzierung.

Hält man sich nur gegenwärtig, daß auf der Mitte des Weges beide Gruppen sich vermischen, daß es keine feste Gränze giebt, so wird es immerhin möglich und gestattet sein, von den Endpunkten ausgehend, die eine wie die andere Gruppe für die denkende Betrachtung zu isoliren. Der Gedanke folgt alsdann nur der Geschichte, welche in den letzten Jahrhunderten das Gewerbe von der hohen Kunst losgelöst und so ein selbständiges Kunstgewerbe geschaffen hat; er folgt dem Brauche der Gegenwart, der Gewohnheit des öffentlichen Lebens, welche, das geschichtlich Gewordene als Thatsache anerkennend, täglich und stündlich die Scheidung vollzieht.

Wir werden also berechtigt sein die Kunstindustrie allein zu betrachten, allein zum Gegenstande der Darstellung zu machen und für sie allein die ästhetischen Prinzipien, auf denen ihre Schönheit beruht, zu entwickeln.

Aber die Entwicklung der ästhetischen Prinzipien genügt uns nicht für unsere auf praktische Verwerthung hinauslaufenden Absichten. Wir möchten den Leser in den Stand setzen die Gegenstände des Kunstgewerbes möglichst allseitig, das will sagen genügend, zu beurtheilen. Da nun heute die Schöpfungen vergangener Zeiten und früherer Kunststile die Vorbilder zur Wiedererneuerung eines guten und richtigen Geschmacks abgeben, da andererseits jeder einzelne Zweig der Kunstindustrie, entsprechend seinem Materiale, wieder seine

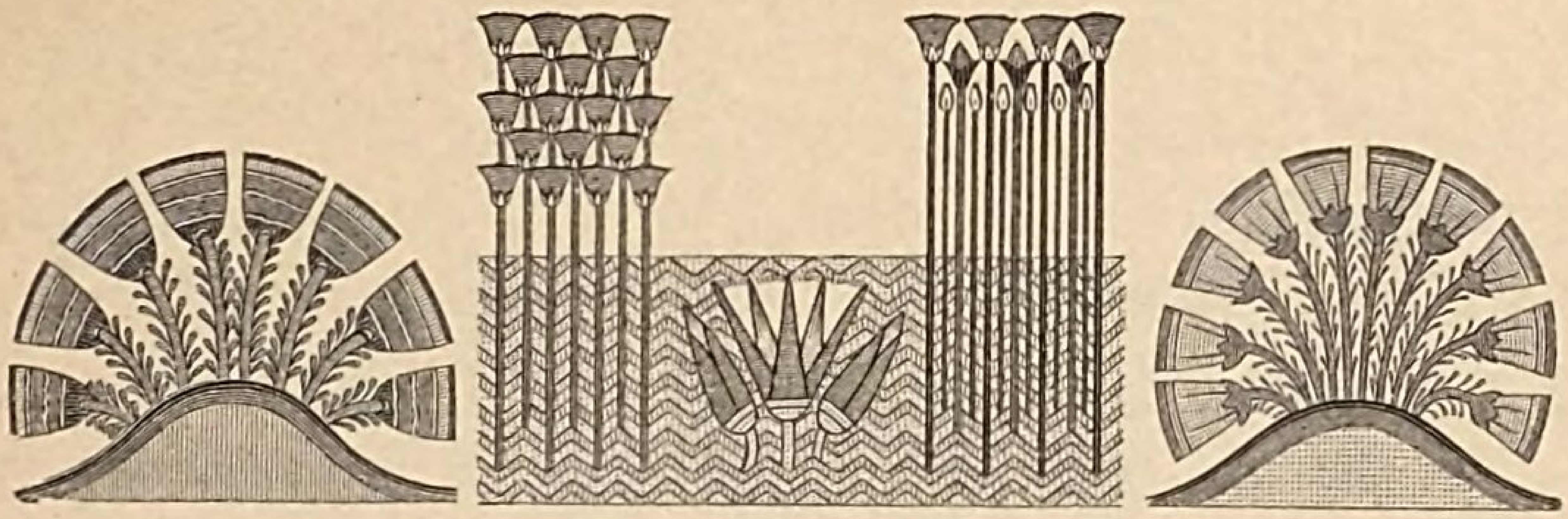
Eigenthümlichkeiten, seine besonderen Bedingungen besitzt, so wird es nöthig sein auch das eine wie das andere mitzubetrachten.

Unsere Darstellung besteht daher aus drei Abtheilungen. Die erste giebt in kurzen Zügen, in möglichst kurzen Zügen eine Geschichte des Geschmacks, in welcher die Eigenthümlichkeiten der Kunstepochen, das Neue, was sie gebracht haben, soweit sich das alles auf das Kunstgewerbe bezieht, in ihrem Wandel dargelegt werden. Eine klare Uebersicht gerade dieser geschichtlichen Seite wird um so nöthiger sein, als die Gegenwart mit ihrem künstlerischen Schaffen allüberall auf die Vergangenheit, auf die historischen Stile und Stilarten zurückgreift. Die zweite Abtheilung erörtert die allgemeinen, allen Zweigen und Schöpfungen der Kunstindustrie gemeinsamen Grundprinzipien. Die dritte dagegen, welche vorzugsweise als die praktische zu bezeichnen ist und daher auch den meisten Raum einnimmt, bespricht die einzelnen Zweige nach ihrem Material, nach ihren ästhetischen Bedingungen und Zielen mit Berücksichtigung dessen, was in jedem Zweige Bedeutendes nach Zeit und Herkunft geschaffen, mit Berücksichtigung der Technik, soweit es nothwendig und wesentlich ist.

So hoffen wir eine gewisse Vollständigkeit zu erreichen, wenn sich auch, selbstverständlich, jeder einzelne Satz, jeder einzelne Abschnitt des weiteren ausführen läßt. Die Absicht dieses Buches als ein Handbuch dem Fachmann und dem Laien, dem Künstler und dem Kunstfreunde, dem Atelier, der Schule und dem Hause zu dienen, legt uns Beschränkung auf. Doch hoffen und wünschen wir überall die Hauptgesichtspunkte zu treffen, diejenigen Punkte, welche aufklären, anregen und zu weiterem die richtigen Wege weisen.

I. Abtheilung.

Geschichtlicher Gang im Kunstgewerbe und Kunstgeschmack.



1. Stilisirtes ägyptisches Ornament, stilisirte Wellen, aus denen Wasserpflanzen emporwachsen. (O. Jones.)

1. Kapitel.

Alte Zeit.

Die wissenschaftliche Phantasie hat für die Entstehung und Fortbildung der menschlichen Arbeit ein Märchen ersonnen, das den Gang der Entwicklung vortrefflich und einleuchtend zu erklären scheint. Die Menschen begannen darnach mit Werkzeugen von Stein, das ist das Steinzeitalter; dann kamen sie zur Bronze, das ist das Bronzezeitalter; und zum dritten gebrauchten sie Eisen, das ist die Eisenepoche. Dem hätte nun zum vierten das goldene Zeitalter, die Periode der Edelmetalle, folgen müssen, eine Periode, der wir selber angehören.

Die alte Mythe geht den umgekehrten Weg; sie beginnt mit dem goldenen Zeitalter und kommt dann, in absteigender, nicht in aufsteigender Linie, zum ehernen und zum eisernen. Und fast scheint es, als wollte die Geschichte der Mythe recht geben.

Die Gegenstände der sogenannten prähistorischen Zeit, welche in Europa gefunden werden, Gegenstände, auf welche jene Theorie der drei Zeitalter gegründet worden, machen, unbefangen betrachtet, eher den entgegengesetzten Eindruck. Sie erscheinen wie die Arbeiten von Völkerschaften, die einst — in ihrer asiatischen Urheimat — auf höherer Stufe der Cultur standen und in mancherlei Technik geschickt waren, nun aber auf Jahrhunderte langer Wanderung Cultur und Technik bis auf fragmentarische, traditionelle Reste eingebüßt und vergessen haben. Damit stimmen die alten Sagen Hochasiens, welche von berühmten Metallkünstlern, von der Kunst der Waffen- und der Goldschmiede in unvordenklichen Zeiten zu erzählen wissen. Damit stimmt vor allem die Geschichte Aegyptens.

Mehrere Jahrtausende früher als die Zeit, welcher die in Europa gefundenen Stein- und Bronzearbeiten angehören, gab es in Aegypten — soweit nur die beglaubigte Geschichte hinaufgeht — einen Zustand der Cultur mit hoher Ausbildung der industriellen oder gewerblichen Technik. Die Töpferscheibe machte die Thongefäße rund und nett und nach der Bestimmung in mannigfachen und zweckgemäßen Formen. Mit Hülfe der Pfeife wurde das Glas in Gefäßformen geblasen, es wurde gefärbt und in verschiedenen Farben und Zeichnungen zusammengeschmolzen; es wurde bereits als Email zur farbigen Verzierung zierlichen goldenen Schmuckes verwendet. Bronze diente zu Schmuck und Geräth, zu kleineren Figuren von Menschen und Thieren, die mit einer Feinheit gegossen und ciselirt waren, wie sie niemals wieder übertroffen worden. Der Stein, der härteste Stein, wurde

im Kleinen wie im Großen, selbst im kolossalsten Maßstabe bearbeitet und für Jahrtausende blank polirt. Die Modellirung und Bildschnitzerei hatte es schon im vierten Jahrtausend vor Christi Geburt zur lebendigen Naturwahrheit des Portraits, zur Portraitstatue, gebracht. Die Wohnungen der Götter wie der Menschen, der Lebenden wie der Todten, bedeckten sich von außen und innen mit eingegrabenen Reliefs und farbig bunten Malereien in Figuren wie Ornamenten. Die Behandlung und Verbindung der Farben zeigt ein ausgebildetes Auge und richtiges Gefühl für Harmonie und coloristische Wirkung. Die Ornamente, meist der Natur entnommen, wie Lotus und Papyrus, sind nicht mehr Naturnachahmung, sondern abgeändert oder vielmehr regelmäßig gestaltet in einem ganz bestimmten specifisch ägyptischen Stil, so sehr, daß selbst die Blumen, welche das Haar der Damen schmücken, oder diejenigen, welche der Gottheit dargebracht werden, oder die Pflanzen, welche aus dem Wasser emporwachsen, sammt den Wellen stilisirt, regelmäßig gezeichnet sind. (Abb. 1.)

So die ägyptische Kunst etwa dreitausend Jahre vor Christi Geburt. Von da ab bis zur Blüthe der griechischen Kunstepoche verfließen mehr denn zweitausend Jahre, eine Epoche asiatischer Cultur und Kunst, die zwischen ägyptischer und griechischer in der Mitte liegt, ohne an Höhe weder die eine noch die andere zu erreichen. Von Aegypten beeinflußt, hat die Kunst der asiatischen Reiche wieder Einwirkung auf Griechenland geübt, in früherer Epoche jedoch, bevor die griechische Kunst wurde, was sie werden sollte, die höchste Schöpfung des Menschengeistes nach der Seite der formellen Erscheinung.

Denn die griechische Kunst hat eine Vorgeschichte, die von derjenigen ihrer eigentlichen Entwicklung wie durch eine Kluft getrennt ist. Der Geist dieser Vorgeschichte, die Kunst der Heroenzeit, erscheint mehr asiatisch als griechisch, mehr bedacht auf Pracht und Glanz und Kostbarkeit der Materie denn auf Ausbildung und Vollendung der Form. Glänzende eherne Platten, mit Nägeln an einander genietet, bedecken die Wände und überziehen Gebälk und Gesims. Die Schmuckgegenstände sind Goldblech, das der hölzernen Form angeschlagen ist; goldene Masken dieser Art, wie jüngst erst die Entdeckungen Schliemanns in Mykenä gelehrt haben, sind selbst den Gesichtern der Todten angelegt. Ebenso sind die Metallstatuen nur Blech, das den hölzernen Figuren (hölzern auch im ästhetischen Sinne) angetrieben ist. Auch das Ornament von durchaus regelmäßiger stilvoller Bildung zeigt asiatisch-phönicische Art, und das Terracottageschirr, soviel meist in Scherben erhalten, ist noch fern von den vollendeten Formen der späteren Zeit.

Diese Kunst der heroischen Epoche geht unter, man weiß nicht, wann und wie, und eine neue Kunst erhebt sich, eine freie griechische Kunst, scheinbar ohne Zusammenhang mit der früheren, wie aus sich selbst heraus. Die Sage mehr als die Geschichte erzählt von ihrer Entstehung und ihren ersten Fortschritten, wie an den steifen dädalischen Statuen sich die Arme lösen, die Beine aus einander schreiten und so Bewegung und Leben in das hölzerne Gebilde kommt. Es wird erzählt, und die Erzählung nennt bestimmte Namen, wie die Löthung der Metalle gefunden wird, die nun an die Stelle des Nietens tritt, wie man den Guß des Metalles

lernt und so, statt der geschlagenen und genieteten Erzfiguren und Erzgeräthe, zu den gegossenen gelangt. Zahllose Weihgeschenke dieser Art erfüllen die Tempel, die auf einmal im sechsten Jahrhundert vor Christi Geburt vollkommen fertig dastehen, ohne daß man im Stande ist die Geschichte ihrer Entstehung und Ausbildung bis zu den Anfängen zurückzuverfolgen. Sie stehen fertig da in ihrem Stil, gewaltig in ihrem Säulenbau, ausgebildet in allen ihren Verhältnissen, überdeckt von innen und außen mit reicher Farbenpracht, geschmückt mit Statuen und Reliefs, gefüllt mit Weihgeschenken in Gold und Silber und Erz und Elfenbein. Gleichzeitig haben die Terracottagefäße, der Stolz griechischer Kunstindustrie in dieser noch frühen Epoche, ihre Höhe erreicht. Sie haben die Reihen hinter einander schreitender menschlicher oder thierischer Figuren, welche die Verzierung der ersten Epoche dieses Kunstzweiges bilden, abgelegt, haben den Standpunkt der gehäuften, langgestreckten, ins Profil gestellten, unvollkommen gezeichneten schwarzen Figuren auf rothem Grunde überwunden und erstreben Maß und Schönheit der menschlichen Gestalt in den rothen Figuren auf glänzend schwarzem Grunde. Und die Formen, die Gestalten der Gefäße, sie sind das vollkommenste Resultat der Verbindung von Zweckmäßigkeit und Schönheit. In dieser Epoche sind im Kerameikos zu Athen entstanden oder im Entstehen begriffen alle jene idealen Gefäßformen in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit, welche die griechische Töpferei an die Spitze aller künstlerischen Thonfabrikation für alle Zeiten stellen.

Der Gang der griechischen Kunst in dieser Epoche aufsteigender Bewegung war der der Befreiung von aller

bindenden Ueberlieferung, von allen herkömmlichen oder symbolischen Typen auf dem Wege zu reiner Schönheit. Die reine Schönheit schließt aber das Maß in sich; daher strebt die Kunst nicht bloß aus der Unbeholfenheit zur Vollendung, sondern auch aus asiatischer Buntheit und Bizarrerie (wie sie z. B. das ältere Costüm zeigt) zur Einfachheit, zur Ruhe, zur edlen Natur. So in der Sculptur, wo Figuren wie Höhe des Reliefs gleicherweise Maß halten, so in der Tracht, wo die Falte an die Stelle der Farbe und der bunten Zierde tritt, so auch in den Werken des Geschmacks, des Gewerbes.

Leider ist von den letzteren Arbeiten aus dieser frühen und aus der folgenden Periode der Blüthe griechischer Kunst außer den zahlreichen Werken der Töpferei sehr wenig oder gar nichts erhalten. Nur die Goldschmiedekunst oder vielmehr die Schmuckarbeiten — vielleicht — mag man ausnehmen. Was sich gefunden hat von griechischem Goldschmuck, sei es in Griechenland selbst, sei es auf den Stätten der Kolonien wie in der Krimm auf dem Boden des alten Panticapäum, sei es in Unteritalien und Etrurien, das ist alles ebenso vollkommen durch die Feinheit der Arbeit wie durch den Reichthum und die Zweckmäßigkeit der Bildung. Diese Halsketten, Ohrgehänge, Fibeln, Diademe sind so geformt, daß sie für die Trägerin wirklich ein Schmuck sind, d. h. geeignet ihre Schönheit zu erhöhen. An die Stelle der geschlagenen Blecharbeit alter Zeit ist solides ciselirtes Relief getreten, an die Stelle der sternförmigen oder rosettenartigen Ornamente figürlicher Schmuck und das überaus zierliche in Draht und Korn von feinster Technik zeugende Filigran

in Verbindung mit farbigem, sparsam verwendetem Email. (Abb. 2.)

In der nachfolgenden Periode, da die griechische Freiheit zu Ende ging, die Eroberungen Alexanders des Großen aber die griechische Kunst über die asiatischen Länder verbreiteten und die hellenische Cultur zu einer hellenistischen machten, in dieser Epoche verlor sich noch nicht die leidenschaftliche Liebe zur Schönheit in der Nation, wohl aber die



2. Griechischer Goldschmuck, scheibenförmige Broche mit Filigran und Email; zwei Ohrgehänge. (Oesterr. Museum.)

Einfachheit, das Maß, die Ruhe, die Selbstbeschränkung. Die Berührung mit Asien brachte im Geschmack des Hellenismus wiederum den Reichthum, die Schätzung des Materials, die bunte Farbenpracht, und in der Sculptur das Hochrelief und die dramatisch gespannte Bewegung. Die silbernen und goldenen Arbeiten wuchsen in Zahl und Dimensionen. Die Thongefäße wurden ausschweifend in den Formen und vermehrten die Zahl der Farben und bedeckten sich mit einer Ueberfülle von Figuren und Bildern. Der malerische Schmuck der Wände, den man bisher den öffentlichen Gebäuden überlassen hatte, drang in die Wohnungen, und in Tempeln und

Palästen wurde er durch eine Zusammenfügung farbiger und edler Steine ersetzt. So entstand oder erblühte in dieser Zeit das Mosaik, das ornamentale wie das figürliche. Zu dieser neuen Kunst gesellte sich die Glyptik, die Kunst der geschnittenen Steine, geschnitten zu erhabenen Cameen und Scarabäen, zu vertieften Intaglios, zu größeren und kleineren Ziergefäßen. Der Geschmack am Luxus begann den Geschmack an der reinen Schönheit abzulösen.

Mit diesem Geschmack am Luxus ging die griechische Kunst, nachdem sie das Morgenland erobert hatte, durch die Römer in den Westen hinüber. Mit dem Weltreich wurde sie zu einer Weltkunst. Cultur und Kunst und Industrie wurden römisch-griechisch bis an die Küsten des atlantischen Oceans, bis hinein nach Germanien, soweit die römische Herrschaft reichte. Die römischen Großen aus den letzten Zeiten der Republik und dem ersten Jahrhundert des Kaiserthums förderten die Richtung; die Kunst mit ihrer allseitig ausgebildeten Technik und ihrer außerordentlichen Leistungsfähigkeit kam dem ungemessenen Bedarf entgegen. Zum Glück sind wir auch auf dem kunstgewerblichen Gebiete durch die erhaltenen Gegenstände hinlänglich unterrichtet, und wenn auch die Geräthe und Decorationen der aufgegrabenen Städte Pompeji und Herculaneum als Provinzstädten angehörig sich nicht mit dem Inhalt und der Verzierung von Nero's goldenem Hause oder den Palästen der römischen Großen vergleichen lassen, so sind sie doch derselben Art und desselben Geistes.

Auffällig zunächst in kunstgewerblicher Beziehung ist wohl der überaus reiche Gebrauch der Bronze nicht bloß in der Kunst, sondern vor allem zum häuslichen Geräth. In-

strumente, Gefäße, Küchen- und Tischgeräth, Ziergegenstände, Beleuchtungsapparate wie Lampen und Candelaber, endlich Mobiliar wie Sessel, Lager, Betten, Kasten, Wagen sind aus Bronze gebildet. Die Behandlung ist fein und scharf; die Pfosten der Betten, die Beine der Sessel erscheinen wie gedreht, wie Nachahmung gedrechselter Vorbilder; häufig ist bildnerischer Schmuck, aber auch oftmals sind die Flächen mit Silbereinlagen in zierlichem Ornament tauschirt, eine Technik, welche die hellenistische Kunst wohl im Orient gelernt hatte.

Die griechischen Terracottagefäße haben sich zwar ausgelebt und an ihre Stelle sind die römischen Gefäße von rothem und gelbem Thon mit flachem Reliefornament getreten, welche sich durch alle Provinzen des römischen Reichs verbreiten. Auch die Formen sind zum Theil verändert, aber das Formgefühl für Gefäße ist geblieben, wenn auch nicht in altgriechischer Feinheit. Dies gilt auch für die Bronze- und Silbergefäße, deren Art uns in den letzten Jahren durch den berühmten Fund von Hildesheim deutlich vor Augen geführt wurde. Die Grundform ist einfacher als die der altgriechischen Gefäße, aber das Ornament tritt in einem hohen, in zu hohem, fast freiem Relief heraus und ist vielfach vergoldet. Die Figuren scheinen sich fast loszulösen und stören den Contour. (Abb. 3.)

Wie ausgebildet und kunstvoll die gewerbliche Technik ist, erkennt man am vollkommensten an den Glasarbeiten dieser Epoche der ersten römischen Kaiserzeit. Im Zusammenschmelzen verschiedenfarbigen Glases zu regelmäßigen und kunstvollen Zeichnungen zeigt sich eine Mannigfaltigkeit und

eine Vollendung, welche oft wie ein Wunder und ein Räthsel erscheinen. Ebenso bewundernswürdig ist die coloristische Harmonie und die Wirkung von opakem und transparentem Glase, die Imitation jeder Art Edelsteins und Halbedelsteins, bewundernswürdig endlich sind die Gefäße von weißüberfangenem, mit Figuren und Ornamenten ausgeschliffenem Glase wie die Portlandvase.

Dieses Wenige diene zur Bezeichnung des Höhestandes, den die gewerbliche Kunst in technischer und künstlerischer



3. Silberschale der römischen Kaiserzeit mit vorspringendem Relief. (Fund von Hildesheim.)

Beziehung im ersten und auch noch im zweiten Jahrhundert des römischen Kaiserreichs einnahm. Von da an aber, nach der Zeit Hadrians, datirt ein allgemeines Sinken der Technik wie des Geschmackes. Es sank die Zeichnung, die Ausführung, es sanken Gefühl und Verständniß. Vor allem verlernte man es die menschliche Figur mit der Vollendung und Durchbildung früherer Zeiten darzustellen; man verlernte im Relief Anordnung, Maß und Proportion. Daher auf den späteren Sarkophagen z. B. die gehäuften, über einander gestellten Scenen, die groß und klein außer allem Verhältniß neben

einander gestellten Figuren, der Mangel jeglicher Perspective — eine verkommene, rohgewordene Kunstart. Und so mit dem Ornament, mit allen Arbeiten, so viele aus den späteren Jahrhunderten des Kaiserthums erhalten sind.

Wie die Arbeit, die Durchbildung, das Verständniß der Form tiefer und tiefer sank, im dritten und vierten und fünften Jahrhundert des Kaiserreichs und unserer Zeitrechnung, wuchs das Gefallen an Pracht und Glanz, aber an dem rohen Glanz des Materials, nicht an der künstlerischen Verarbeitung desselben wie in der Zeit des Hellenismus nach Alexander dem Großen. Seide, die fertig aus dem fernen Orient eingeführt, dann später im sechsten Jahrhundert unter dem byzantinischen Kaiser Justinian in Europa selbst cultivirt wurde — Seide bildete für die Vornehmen den Stoff der Kleidung statt der feinen Wolle wie bisher. Damit kam ein anderer Geschmack in Glanz und Farbe, ein anderer Stil in Bildung und Behandlung der Falte; die weichen, gerundeten Linien wurden von den scharfen Brüchen und den kleinen Flächen abgelöst.

Aber nicht die Seide allein kam in Geschmack und Brauch. Mit ihr kam eine reiche Verzierung von eingewebtem oder eingesticktem Golde, welche durch ihre Schwere die Falten spitzwinklig auszog, wie es in der byzantinischen Kunst durch die Jahrhunderte erstarrter Stil der Malerei wurde. Mit der Seide kamen die orientalischen Muster, Muster sassanidisch-persischen oder uralt babylonischen Ursprungs, phantastische Thiere, oder Adler, Löwen, Elephanten, denen dann, nachdem diese Stoffe auch bei der christlichen Geistlichkeit beliebt geworden, die Kirche symbolische Bedeutung unterlegte. (Abb. 4.)

Und als einmal die Thiergebilde auf der Kleidung und den sonstigen Prachtgeweben des Abendlandes erschienen waren, da ging der Geschmack leicht zur menschlichen Darstellung über. Unbeholfen war diese Darstellung, die Arbeit des



4. Orientalisches Gewebe der byzantinischen Epoche. (Nach Fischbach.)

Webeschiffes und der Nadel, aber die Unvollkommenheit hielt nicht ab von den höchsten und figurenreichsten Gegenständen. So konnte man die ganze biblische Geschichte auf den Kleidern sehen, zumal auf denen der christlichen Geistlichen. Dieser Geschmack, obwohl bekämpft in der Zeit der Bilderstürmerei,

erstarrte doch im Byzantinismus, ging dann hinüber in die mittelalterliche Kirche des Abendlandes, begleitete die Entwicklung der abendländischen Kunst und ist in der Paramentik der katholischen Kirche bis auf den heutigen Tag erhalten geblieben.

Wie Goldweberei und Goldstickerei, so blieb um des Glanzes und Scheines willen die Goldschmiedekunst in den letzten Zeiten des Römerthums und im byzantinischen Reiche ein blühender Zweig der künstlerischen Arbeit, blühend aber nur in der Fülle der Anwendung, nicht in der Feinheit der Arbeit. Man möchte die Art den Blechstil nennen, denn Ueberzug mit Goldplatten und Besetzung derselben mit Edelsteinen (Abb. 5) z. B. bei Buchdeckeln war immer die Hauptsache. Allerdings wurden diese Platten auch mit Relief in getriebener Arbeit verziert in meist religiösen Darstellungen, aber Zeichnung und Modellirung waren gleich unvollkommen, Körper und Ausdruck oft bis zur Häßlichkeit entstellt. Erst im elften und zwölften Jahrhundert nahm die byzantinische Kunst wieder einen Anlauf zu besserer Zeichnung der menschlichen Gestalt, um danach wieder zu erstarren und erstarrt zu bleiben bis in die heutige Kunst der griechisch-russischen Kirche hinein.

Noch in einer anderen Weise machte die byzantinische Kunst einen decorativen Gebrauch vom Golde, das ist in der Glasmosaik. Byzanz hatte die Marmormosaik von der antiken Kunst überkommen und führte sie weiter auf Fußboden und Wand in geometrischen und pflanzlichen Mustern. Die Einführung der Glasmosaik mit dem goldenen Grunde, dieser wirkungsvollsten und erhabensten Verzierung großer geweihter

Räume, wie sie heute noch die Kirche von Ravenna, Sanct Marcus in Venedig, den Dom von Monreale und so manche Kirchen in Palermo, Rom u. s. w. schmücken, — die Einführung dieser Decoration ist ein selbständiges Verdienst



5. Byzantinischer Buchdeckel, Gold mit Zellenschmelz. (St. Markusbibliothek in Venedig.)

von Byzanz, ein Verdienst dieser sonst so gesunkenen Kunstepoche.

Und dieses Verdienst steht nicht ganz allein. Auch das zu dieser Zeit in die Goldschmiedekunst eingeführte Email cloisonné, der Zellenschmelz auf goldener Platte (Abb. 5), kommt auf Rechnung von Byzanz und wurde von byzantinischen Künstlern, was Schönheit, Feuer, Transparenz der

Farbe betrifft, mit großer Vollkommenheit geübt, zumal im elften und zwölften Jahrhundert, welche Zeit man als den Höhepunkt des besonderen byzantinischen Geschmacks, der byzantinischen Kunstindustrie betrachten mag.

---

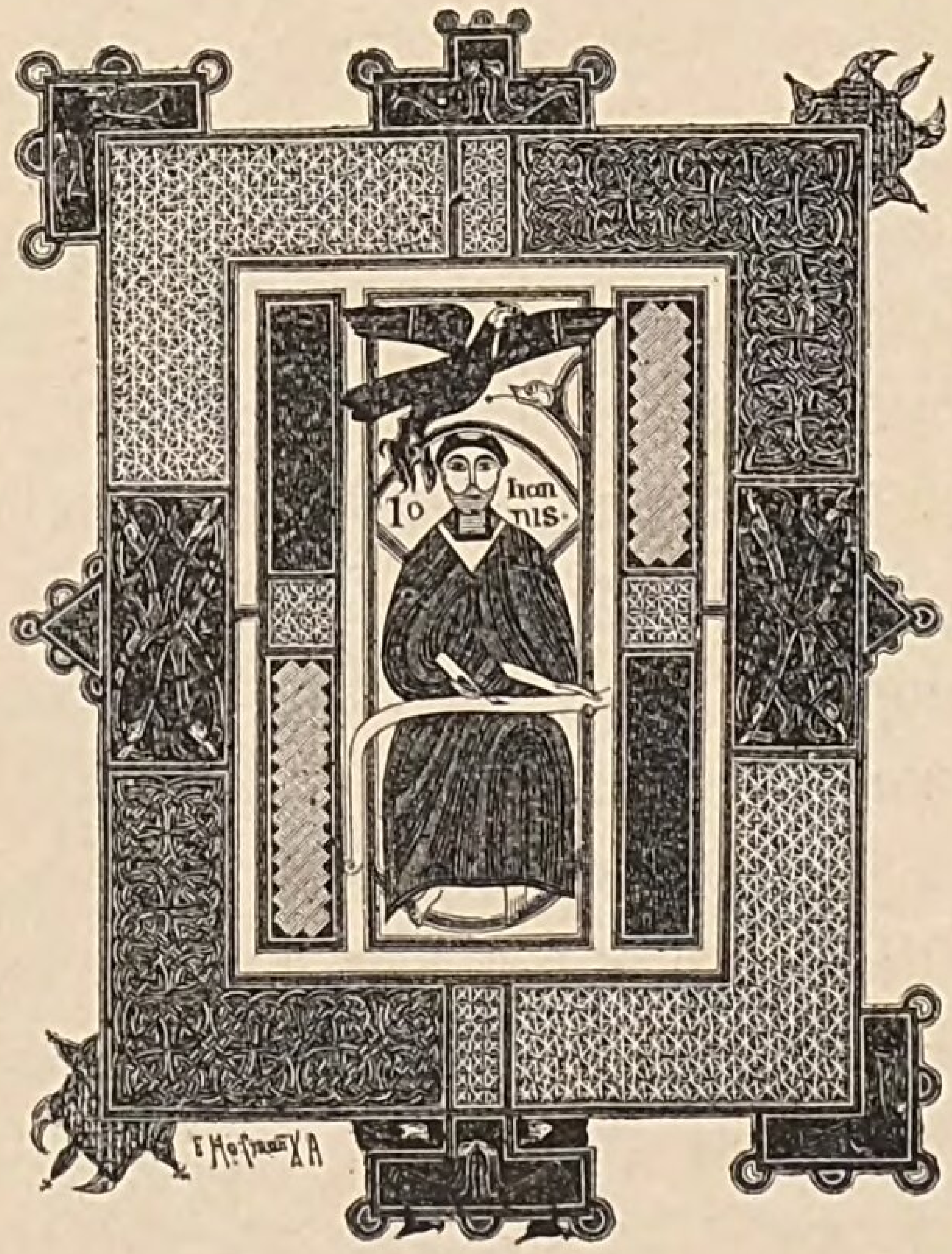
2. Kapitel.

Mittelalter.

Gleichzeitig der byzantinischen Kunst und nicht ohne den Einfluß und die Mitwirkung derselben ging die Entstehung und Ausbildung der christlichen Kunst des Abendlandes vor sich. Sie erhob sich, allerdings auf Grundlage dessen, was das römische Reich hinterlassen hatte, doch in selbständigem Geiste und vielfach mit neuen Elementen. War es der christliche Geist, welcher die alten überlieferten Formen durchdrang, so brachte das germanische und nordische Heidenthum ornamentale Motive, welche dem klassischen Alterthum unbekannt gewesen.

Aber die Verbindung, das Zusammenwachsen zu einem neuen gemeinsamen Stil vollzog sich langsam. Die Kräfte waren unausgebildet, die Technik, wenn auch traditionell vorhanden, doch gesunken, das Formengefühl roh und unvollkommen. Die christliche Kirche mußte nordwärts der Alpen erst festen Fuß fassen; dann waren es die Klöster, welche die technischen Traditionen der antiken Kunstthätigkeit aufnahmen, ausübten und so für die nachfolgende Laienarbeit, für Gewerbe und Zünfte, die erst kommen sollten, aufbewahrten.

Die ersten Spuren eines neuen ornamentalen Stils zeigen die Miniaturen irischer Manuscripte, Arbeiten der Geistlichen, schon im fünften und sechsten Jahrhundert, überkünstliche Verschlingungen von Bändern und Linien, die aus dem Schwanz von Schlangen, Drachen oder Lindwürmern



6. Irisches Ornament mit Drachenverschlingungen. 7.—8. Jahrh. (Dublin, Manuscript.)

hervorwachsen. (Abb. 6.) Von Irland geht dieses Ornament zum Norden und findet sich dort einige Jahrhunderte später im geschnitzten Holzgestühl und im Bronze- und Goldschmuck. Von derselben Quelle aus kommt es nach Deutschland durch Vermittelung von St. Gallen, dem Kloster irischer Mönche, das im Zeitalter der Karolinger eine Pflegestätte mannigfacher Kunstarbeit wurde.

Unter den Karolingern, zumal unter den vielseitigen Bestrebungen Karls des Großen, sieht es in künstlerischen Dingen fast wie eine Renaissance der Antike aus. Die antiken Motive und Elemente treten wieder in den Vordergrund, aber in welchem Abstande von den Originalen! Es ist nicht viel mehr als ein rohes, unverstandenes Zusammenfügen überlieferter Fragmente. Edelmetall, Gold ist die Leidenschaft der Zeit; sie spielt in alle Sagen hinein. Aber es ist der Glanz, der Besitz, der reizt — und es war noch viel aus antiker Zeit im Besitz der Großen vorhanden —, nicht die Arbeit, nicht die Kunst. Die Malerei der Miniaturen versucht wieder die menschliche Figur, selbst historische Persönlichkeiten darzustellen, aber es sind nur colorirte Umrisse ohne Individualität, ohne Modellirung, nur für die Costümgeschichte brauchbar.

Erst mit dem Jahre 1000 oder mit dem elften Jahrhundert sind die verschiedenen Elemente so zusammengeflossen, um fortan als gemeinsamer Strom in einem Bette und in ruhigem Gange weiter fließen zu können. Es bildet sich daraus der erste christliche Kunststil, den man den romanischen nennt. Architektur, Sculptur, Wandmalerei erblühen gleichzeitig, wenn auch die letztere um der mangelhaften Darstellung der menschlichen Figur willen die schwächste unter den Künsten war. Gerade dieser Mangel aber gab den decorativen oder gewerblichen Künsten in dieser romanischen Epoche vom elften bis zum dreizehnten Jahrhundert erhöhte Bedeutung. Es war die grundlegende Thätigkeit für das Kunstgewerbe der modernen Zeit.

Noch war es vor allem die Kirche, welche der Kunst-

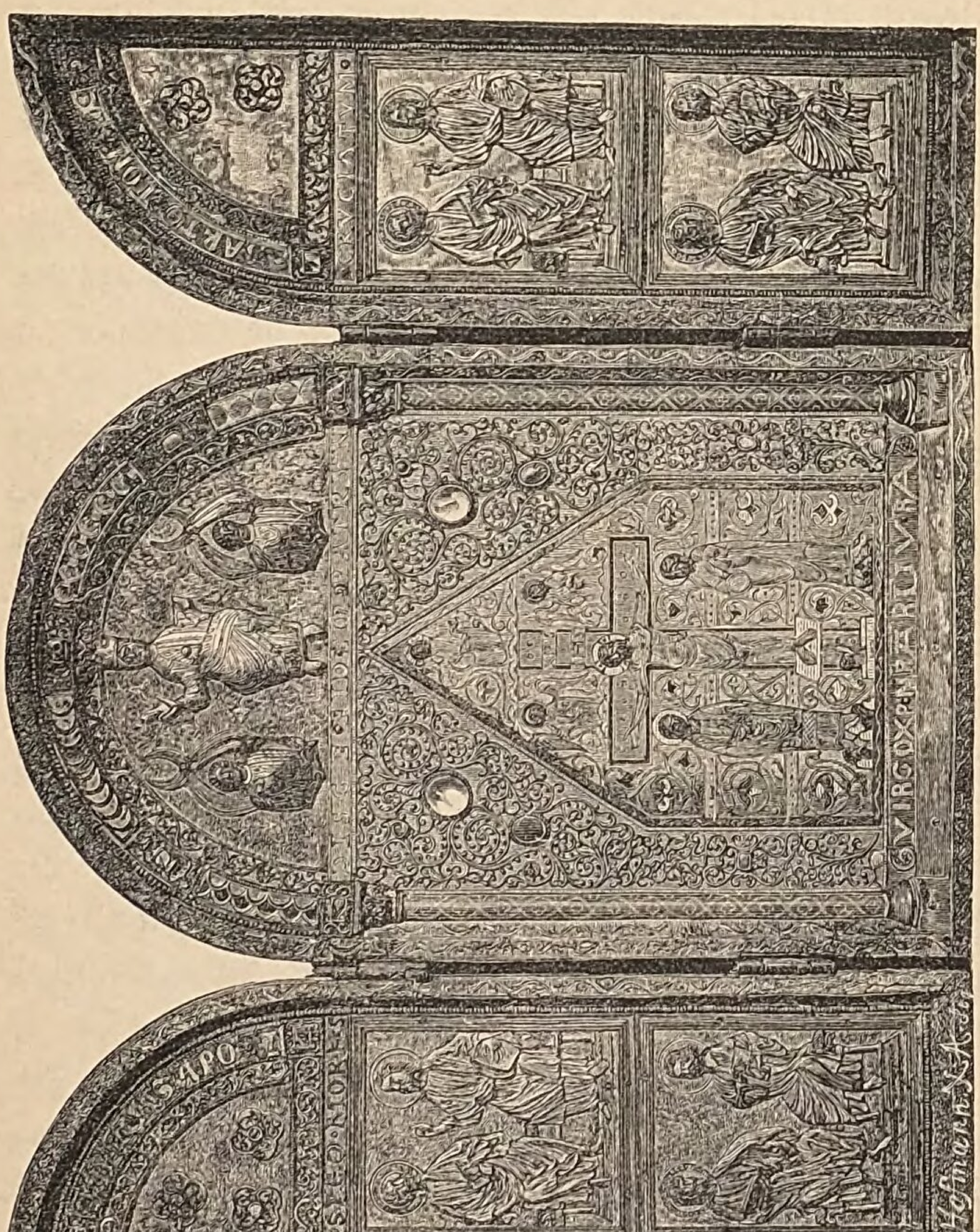
gegenstände bedurfte, mehr als Palast, Burg und Haus. Die Wandmalerei, welche viele Wände von Kirchen und Klöstern bedeckte, hatte rein decorativen oder illuminirenden Charakter: sie zeichnete die Umrisse und füllte sie flach mit der Farbe aus. Die Initialen der Manuscripte sind prachtvoll in großen Zügen gehalten, welche noch den Ursprung oder die Verwandtschaft mit dem irischen Ornament nicht verkennen lassen. Geschnitzte Elfenbeintafeln mit religiösen Gegenständen dienen als Buchdecken oder in Diptychon- und



7. Elfenbeintriptychon, 12. Jahrhundert.

Triptychonform als kleine Altärchen. (Abb. 7.) Der Bronzeguß wird im Großen geübt, so in den Werken des Bischofs Bernward von Hildesheim, mehr aber noch im kleinen bei einer Fülle von kirchlichem Geräth. Zu Bronze und Kupfer gesellt sich als verzierende Kunst eine Emailart, die dem byzantinischen Cloisonné zur Seite tritt, das Email champlevé oder Grubenschmelz. (Abb. 8.) Ihre vorzüglichste Heimatstätte ist das Rheinland, Köln und Trier, von wo sie nach Limoges übergeht. Auch der Geräthe in Silber und Gold braucht die Kirche, Kelche, Crucifixe, Pastorale, Monstranzen,

Reliquiarien u. s. w. Es ist meist getriebene Arbeit, die Ornamente leicht erhaben, mit wenig Schärfe und Vollen-



8. Triptychon mit Grubenschmelz und Filigran. Niederrheinisch. 12. Jahrhundert.

dung, größere Gegenstände auch mit gegossenen und ciselirten Figuren oder Figuren in geschnittenem Bein verziert. Ein

gekörntes Filigran von kräftigem, starkem Faden bildet eine besondere Technik der Goldschmiedekunst dieser Epoche. Das Gestühl der Kirche wird mit Ornamenten und Figuren beschnitzt, und an ihm heran bildet sich die Tischlerei des Mittelalters, die in der nächstfolgenden Periode noch zu größerer Bedeutung gelangt. Dasselbe ist es mit dem Schmiedehandwerk. Das geschmiedete Eisen tritt mannigfach an die Stelle des alten, noch aus antiker Zeit herrührenden Bronzegeräths; man lernt es leicht in Voluten und Ornamente aushämmern, und so bildet es Gitter, Thürbeschläge, Beschläge von Kasten und Cassetten, Schlösser und Schlüssel.

So vorgebildet und am Schluß dieser Periode noch einmal theoretisch-technisch in der Schrift des deutschen Mönchs Theophilus „Diversarum artium schedula" zusammengefaßt, gingen die Kunstgewerbe mit der neuen Epoche völlig in die Laienhand über. Gleichzeitig hatte sich in Palast und Burg und Patricierhaus das Bedürfniß nach reicherer Ausstattung eingestellt. Die Kreuzzüge hatten dem Ritter eine neue decorative Welt im Orient gezeigt, und die Handelsflotten der Pisaner, Genueser, Venetianer brachten die Werke arabisch-sarazenischer Kunstthätigkeit, Gewebe zumal, in das Abendland. Sie dienten zugleich zum Muster.

So veränderten sich Arbeit und Arbeiter, Leben und Stil im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts. Die eintretende Gothik änderte alle Formen, setzte sonst aber nur die begonnene Entwicklung der Kunst und des Kunstgewerbes fort. Das romanische Ornament, zusammengesetzt aus phantastischen Motiven des Nordens und antiken Reminiscenzen, unter denen die römische Rankenvolute vorragt, hatte die Natur unberück-

sichtigt gelassen, das gothische Ornament dagegen ging auf sie zurück und entnahm dem Pflanzenreiche eine Fülle neuer Motive und Formen. Es bildete auch Laub und Blume nach den Originalen mit nicht täuschender Aehnlichkeit, aber es legte und ordnete sie regelmäßig, nicht mit der Zufälligkeit der Natur. Dazu fügte es im Laufe der Entwicklung das der Architektur entnommene geometrische Ornament des Maßwerks und verwendete es in jeglichem Gewerbe. Nur das Ornament der Initialen und Manuscriptminiaturen ging seinen eigenen Weg. Erst kleinlich, zierlich, gespitzt und verschnörkelt wie die frühgothische Schrift, nahm es im fünfzehnten Jahrhundert einerseits wieder große Züge an, andererseits verlegte es sich auf minutiöse, naturgetreue Darstellung von Blumen, Früchten und Thieren.

Reich entfaltete sich die Goldschmiedekunst, aber nicht immer glücklich. Die fürstliche Tafel brauchte reichen Schmuck in Gefäßen und Tafelaufsätzen, welche letzteren oft seltsam phantastische Ideen zur Darstellung brachten. Die großen Trinkgefäße wurden von innen ausgebuckelt (Abb. 9), die Kelche wurden geradliniger im Contour, unhandlicher im Gebrauch, da der Nodus mit scharfkantigen Fialen und Maßwerk umgeben wurde. Baldachine, mit Figürchen darin und Fialen gekrönt, bildeten das Hauptmotiv für die Verzierung der Monstranzen und ähnlicher Gegenstände. Mit der Goldschmiedekunst in Verbindung änderte auch das Email die Technik. Im vierzehnten Jahrhundert trat das Reliefemail auf Silbergrund an die Stelle des Grubenschmelzes. Am schönsten übten dasselbe aber erst die italienischen Goldschmiede des fünfzehnten Jahrhunderts. Gleicherweise geschah es mit

dem Niello. Bronze und Kupfer traten in der feineren Kunst vor Gold und Silber zurück, bis die italienischen Bildhauer der Frührenaissance mit dem Erzguß größerer Figuren eine neue Epoche dieses Kunstzweiges begannen.

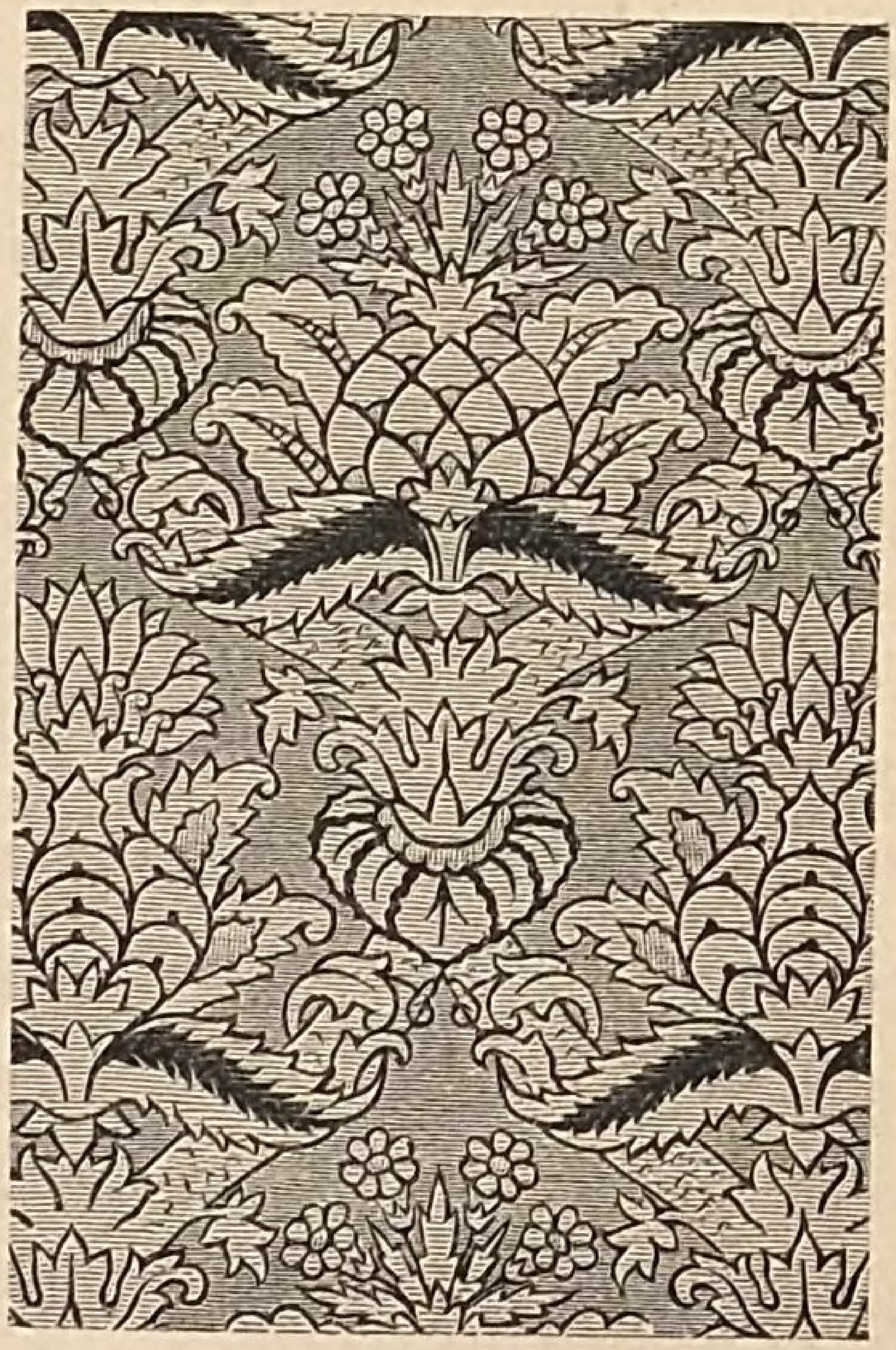


9. Gothischer, ausgebuckelter (knorrechter) Silberpokal, 15. Jahrhundert, sogenannter Corvinusbecher in Wiener-Neustadt.

Eisenschmiedekunst und Tischlerei kamen beide, wie schon angedeutet, im Zeitalter der Gothik zu erweiterter Anwendung und erhöhter künstlerischer Entfaltung. Palast und Haus, die an Zahl der Gemächer und an Wohnlichkeit gewannen, bedurften ihrer. Die Verzierung der Plafonds, die Vertäfelung der Wände, das reichere Holzmobiliar stellten der Tischlerei neue Aufgaben, welche sie, im Ganzen entsprechend, doch zu sehr im Sinne der Architektur löste. Auch die Schmiedekunst arbeitete kunstvoll im Großen und Kleinen, und nicht zufrieden mit der farbigen Erscheinung des Materials, färbte sie dasselbe, verzinnte, vergoldete es und unterlegte es mit farbigem Leder, welches durch die durchbrochene Arbeit hindurch schien.

Am freiesten vom Einfluß der gothischen Architektur

hielten sich Gewebe und die verwandte Stickerei. Die erstere ging unter dem Einfluß der orientalischen Muster gleich der Miniaturmalerei ihren eigenen Weg. Sie war im ganzen Mittelalter eine ächte Kunst der Fläche, gemustert in regelmäßiger Vertheilung ohne Naturnachahmung, ohne Schatten und Licht. Die Zeichnung der Muster änderte sich freilich mit dem wechselnden Geschmack; sie schloß sich im Anfang, wie gesagt, den orientalischen Mustern an, selbst mit Nachbildung der unverstandenen Inschriften, wurde im vierzehnten Jahrhundert etwas mehr natürlich und gelangte im fünfzehnten zu den großgeschwungenen, aber immer noch flachen und stilvollen Mustern, welche die Prachtstoffe der burgundischen Glanzepoche charakterisiren. (Abb. 10.) Schwere Seide, Goldbrokat, Sammt und Atlas waren mehr als je vom Luxus dieser Zeit gefordert; niemals im Mittelalter war die Pracht der Höfe, des Ritterthums und der reichen Städter größer gewesen. Genua, Venedig, die Niederlande wetteiferten in solcher Weberei.



10. Prachtstoff der burgundisch-niederländischen Epoche. 15. Jahrhundert.

Neben diesen Stoffen erhoben sich auch die figürlichen

Gewebe, die von der Stadt Arras den Namen Arrazzi erhielten. Schon das vierzehnte Jahrhundert sah viele Stoffe mit kirchlichen Gegenständen, mehr aber noch mit Darstellungen aus dem weltlichen Leben der Sage und der Wirklichkeit. Im fünfzehnten waren sie schon wie eine nothwendige Bekleidung vornehmer Räume. Ungeschmälert in dieser Anwendung gingen sie in das sechzehnte Jahrhundert, in die hohe Kunst der Renaissance hinüber, figurenreich in ihren Bildern, gewaltig, wandgroß in den Dimensionen.

---

3. Kapitel.

Neue Zeit.

So hatten fast alle Zweige des Kunstgewerbes wenigstens technisch ihre Höhe erreicht, als auf der Scheide des Mittelalters und der Neuzeit der Kunststil der Renaissance sie übernahm. In dieser Beziehung hatte derselbe nicht viel Neues zu schaffen und zu lehren, um so mehr aber nach der ästhetischen Seite in Bezug auf Gegenstand, Form und Verzierung. Hier trat er mit völliger Umbildung, wenn nicht mit neuer Schöpfung auf. Einzelne Zweige aber, wie z. B. die Töpferei und die Glasfabrikation, machte erst die Renaissance zu wirklichen Kunstzweigen.

Was den neuen Kunststil von allen seinen Eigenschaften wohl am meisten charakterisirt, das ist die reiche Anwendung der menschlichen Figur aller Orten und die Vollkommenheit

in ihrer Darstellung. Seit der Blüthezeit der griechischen Kunst war die menschliche Figur weder so im Vordergrund aller Kunstübung gestanden, noch hatte man sich so um Durchbildung und Richtigkeit bemüht, noch war darin auch nur annähernd die gleiche Höhe erreicht worden. Die Renaissance machte die menschliche Figur gleicherweise zum höchsten Ziel



11. Majolikaschüssel mit figürlichem Schmuck, Brautschüssel. 16. Jahrhundert.

der Kunstaufgaben, stellte sie in gleicher Vollendung dar, beseelte sie aber mit der Tiefe des christlichen und der Vielseitigkeit des modernen Geistes. In Sculptur wie Malerei stand die Figur auf gleicher Höhe; sie war die vornehmste Zierde der Architektur und durchdrang als ornamentales Motiv jeden Zweig des Kunstgewerbes. Sie zierte die Wände als Bild,

schlang sich durch die Arabesken und Voluten, erschien als Relief, in Gruppen und einzeln auf den Werken der Goldschmiedekunst, im Schmuck, auf Geschränk und Gestühl; sie bildete die reiche und unentbehrliche Zierde jeglicher Kunsttöpferei. (Abb. 11.)

Das zweite und nächst bedeutende Moment, welches die Kunst der Renaissance dem Gewerbe brachte, waren die antiken Motive des Ornaments. Während sie der Form, so vor allem der Form der Gefäße, nur den Geist der Antike verlieh, den Schönheitssinn, die Empfindung für Verhältnisse und Contour, für Ordnung und Maß, führte sie direkt die antike Decorationsweise ein, die Arabesken der neu entdeckten Titusthermen, und ließ die gewöhnlichen Elemente der antiken Ornamentation, die Acanthusvoluten, den Perlstab und Eierstab, an die Stelle des gothischen Maßwerks treten.

Aber die Renaissance stellte zum dritten auch ihren eigenen Beitrag, theils indem sie die überlieferten Formen und Ornamente und die Muster der Gewebe im eigenen Sinne umwandelte, theils indem sie Blumen, Laub und Ranken neu der Natur entlehnte und neu und bedeutender als bisher zusammenstellte, theils indem sie ein reicheres Colorit brachte, so im Schmuck mittels Verwendung von Email und Steinen, endlich indem sie dem modernen gesteigerten Bedürfniß nachgab, den erhöhten Anforderungen des verfeinerten, vielseitiger, mannigfacher gestalteten Lebens.

Alle diese verschiedenen, hier nur in den Hauptrichtungen angedeuteten Momente wußte die Renaissance einheitlich und harmonisch zu verbinden, so daß alle ihre Werke wie aus einem Guß, wie Kinder desselben Geistes erscheinen. Dies

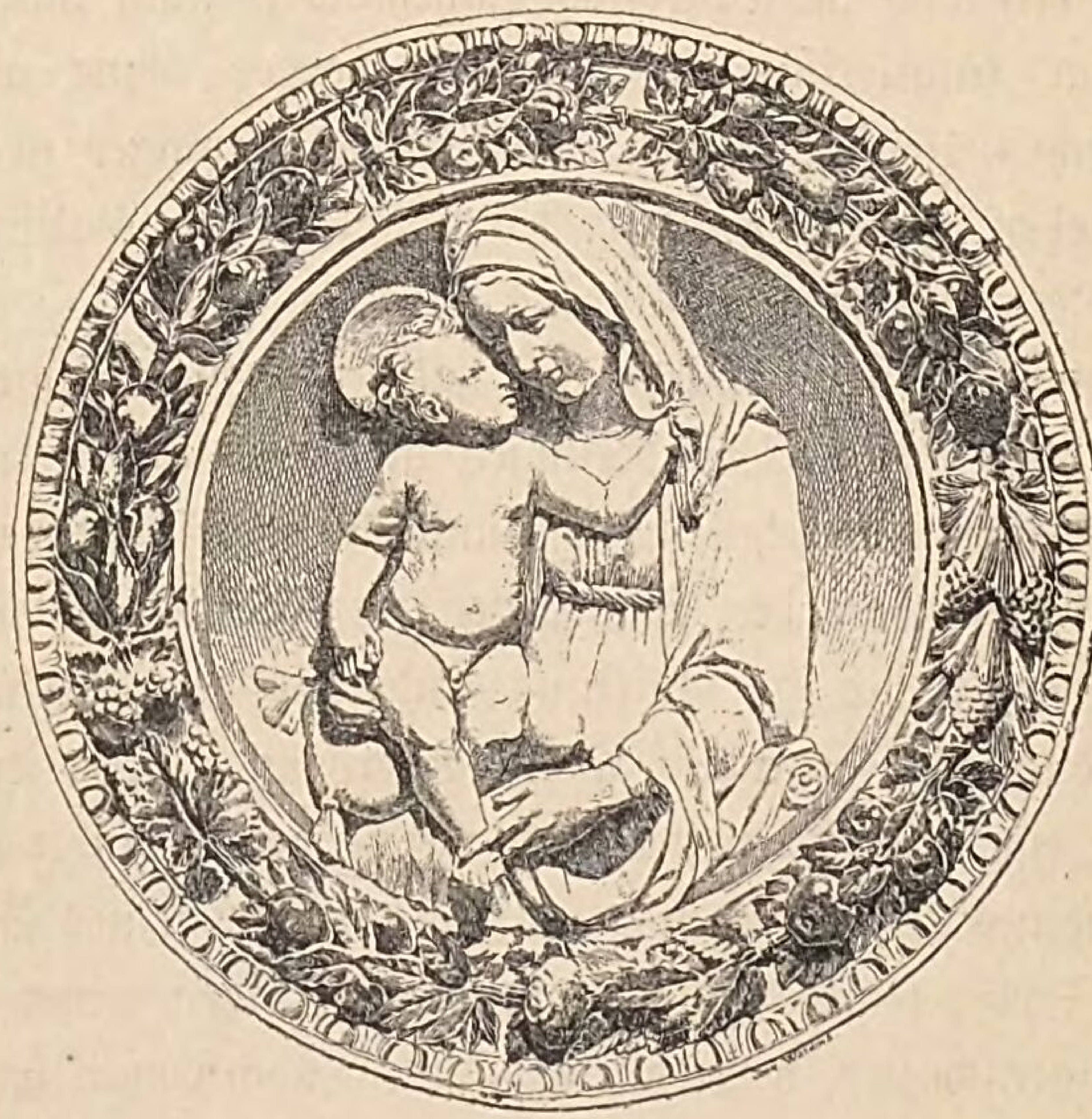
macht die Renaissance auch dort interessant und lehrreich, wo sie irrt. Und sie irrt nicht selten, denn das Bewußtsein der Kraft, der schöpferischen Kraft, hat sie oft über die Grenzen von Prinzip und Maß hinaus geführt.

So traten denn, neben der hohen Kunst, neben Architektur, Plastik und Malerei auch alle Zweige der Kunstindustrie auf neuen Wegen in neue Blüthe, und Zweige, die bis dahin ein mehr handwerksmäßiges Dasein geführt hatten, wurden von dem Zuge der Zeit fortgerissen und zur Kunst erhoben. Dies gilt, wie schon angedeutet, von der Glasfabrikation und der Töpferei.

Das Glas, als Gefäßkunst im Alterthum reich und bewundernswürdig ausgebildet, hatte im Mittelalter nur in der Glasmalerei ein künstlerisches Leben geführt, bedeutend genug, um in seiner Art dem antiken Glase an die Seite gestellt zu werden. Es war eine ächte Decorationskunst gewesen, Decoration in großem Stile und breiten Flächen, mit denen sie die Kirchenfenster ausgefüllt hatte. In die bürgerliche Verwendung, in Burg, Palast und Haus, war sie mit der Verglasung überhaupt erst im fünfzehnten Jahrhundert gedrungen. Im sechzehnten schon sank sie wieder; das Licht des Protestantismus verdrängte ihre glanzvolle Pracht aus der Kirche. Sie sank erst zur Miniaturmalerei herunter, dann wurde sie farblos, grau und blaß, und damit verschwand sie aus dem Hause wie aus der Kirche.

Statt ihrer erhob sich das Glas als Gefäßkunst. Als solche hatte es im Mittelalter keine Bedeutung gehabt, wenigstens ist bis auf das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts nichts erhalten, was darauf Anspruch machen kann. Nun aber erstand im Glase eine Kunst, welche Leichtigkeit, Zierlich-

keit und Schönheit der Form im ächten Geiste der Renaissance anstrebte und erreichte und mit der Schönheit der Gefäßformen auch Farbe und viel zierliche Technik zu verbinden wußte. Darin gingen die venetianischen Fabriken zu Murano voran; derberen Geistes folgten die deutschen von weitem mit ihren bemalten Trinkgefäßen.



12. Glasirtes Terracottarelief von Luca della Robbia. 15. Jahrhundert. (Ehemals Sammlung Demidoff.)

Ebenso war auch die Töpferei im Mittelalter nur ein Handwerk, wenn man den Orient und die arabisch-maurischen Staaten des Westens ausnimmt. Erst als Luca della Robbia im fünfzehnten Jahrhundert seine plastischen Kunstwerke in Terracotta mit der weißen Zinnglasur überzog und blaue Farbe hinzufügte, trat die Kunst hinzu. (Abb. 12.) Bald

danach, noch in gothischer Zeit, aber am Ausgang derselben, versuchten auch die deutschen Töpfer ihren Oefen eine künstlerische Gestaltung in Farbe und Plastik zu geben, und gleichzeitig begann die Erhebung der italienischen Majolika, um im sechzehnten Jahrhundert eine kurze, an Gebilden der Kunst und der Virtuosität reiche Blüthe zu feiern. Ihre Anregung rief noch im sechzehnten Jahrhundert auch in Deutschland eine künstlerische Gefäßtöpferei hervor, ohne aber der italienischen gleichzukommen, während selbständiger in Frankreich neben den Majoliken des Südens die Palissy- und Henri-Deux-Arbeiten entstanden.

Auch die Goldschmiedekunst hatte ihre Neuerungen, abgesehen von allen Veränderungen in Form und Ornament. Am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts hatte man den Edelstein, insbesondere den Diamanten, in Facetten schleifen gelernt, womit sich die Wirkung und mit der Wirkung die Anwendung bei jeglichem Schmuck erhöhte. Nun erst gab es eine eigentliche Juwelierkunst, welche den Stein nicht bloß wegen seines materiellen Werthes, sondern um seines Scheines, seiner Farbe, seines Lichtes willen, also wegen seiner ästhetischen Eigenschaften, verwendete. Indem noch Email hinzutrat, ein Email, welcher das Relief, selbst Figürchen umkleidete, erhielten die Schmuckarbeiten eine bei weitem farbigere Erscheinung, als sie je früher besessen hatten.

Diese gewonnene Geschicklichkeit in der Behandlung und Schleifung des Steines kam der Goldschmiedekunst noch in einer anderen Weise zugute. Was schon das Alterthum geliebt und geübt hatte, aus Krystall und Topasen und Halbedelsteinen zierliche Gefäße zu bilden, das wurde nun eine der

reizendsten Künste der Renaissance. Dieser Stil brachte sie nicht bloß neu in Uebung und Mode, er gab ihnen auch die edelsten, schönsten Formen, versah sie mit der zierlichsten Montirung in Gold und Email und schliff in die Krystalle die vollendetsten figürlichen und ornamentalen Verzierungen. (Abb. 13. S. auch das Titelbild und Abb. 60.)



13. Krystallgefäß, modellirt mit emaillirtem Golde. 16. Jahrh. (Kaiserl. Sammlungen in Wien.)

Als Neuerung der Renaissanceepoche mag man auch der Medaillen gedenken, welche nicht bloß als Portraits zum Angedenken dienten, sondern auch als Schmuck auf Hut und Barett und an Ketten getragen wurden. Dieser Brauch und diese Kunst gingen von Italien aus und wurden darnach allgemein. Frankreich allein aber, mit der Hauptstätte in Limoges, übte das bildartig „gemalte Email" auf Kupfer mit verschiedenen wechselnden Stilweisen im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts. (Abb. 14.)

Die Bronze bot technisch kaum Neuerung, aber wie die Plastik zu unvergleichlich höherer Vollkommenheit gelangte, so steigerte sich auch in gleichem Maße die Verwendung der Bronze. Es gab wieder eine Erzgießerei wie in den Zeiten

der griechischen Kunst, eine Erzgießerei, welche Statuen und Monumente wie Gegenstände des häuslichen Gebrauches lieferte. Letztere freilich schuf im Norden vielfach statt ihrer den Roth- und Messingguß.

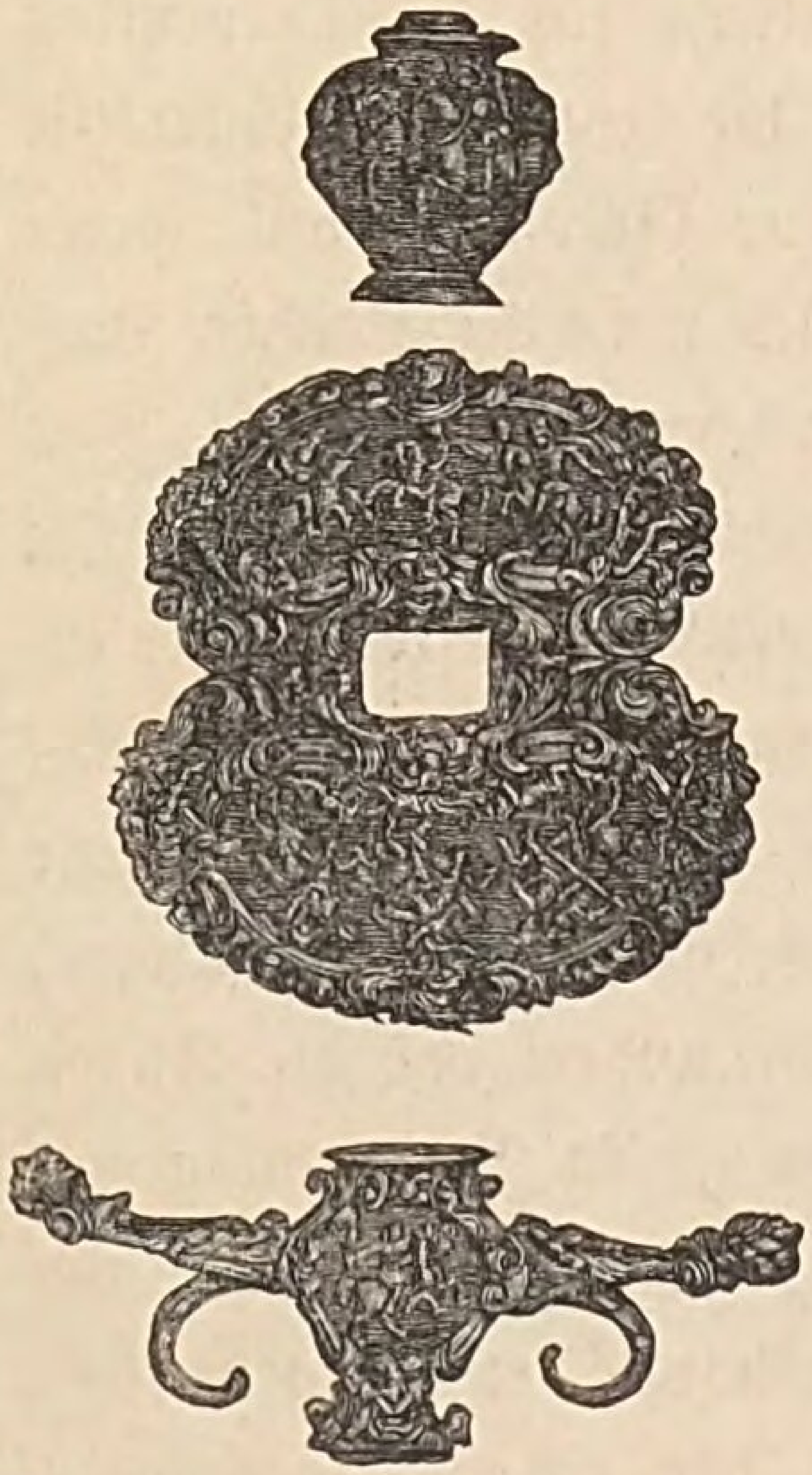
Anders das Eisen. Dieses Metall hatte schon im fünf-



14. Limosiner Emailschale von Jean Courtois. 16. Jahrhundert, Mitte.

zehnten Jahrhundert eine solche Anwendung gefunden, daß sie kaum erhöht werden konnte. Das Eisen konnte in der Renaissance wohl die Formen verändern — es verwandelte z. B. die eckigen Stäbe der Gothik in Rundstäbe —, nicht aber den Gebrauch. Es that aber doch mehr, indem es neue technische Verzierungsweisen aufnahm, so die Aetzung und Niellirung und die Tauschirung. Alle drei fanden bevorzugte Anwendung bei Wehr und Waffen, in den Arbeiten des

Harnischmachers und Plattenschmiedes, verschwanden aber wieder, als seit der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts die schweren Rüstungen sich erleichterten und dann außer Gebrauch kamen. Damit erhielt auch das „getriebene" Eisen den Todesstoß. Statt dessen kam das „geschnittene" Eisen auf, eine mühevolle Technik, die sich schwer im Großen anwenden ließ und daher auch meist auf Degenknöpfe, Stichblätter, Dolch- und Säbelgriffe, Pistolenverzierung und dergl. beschränkt blieb. (Abb. 15.)



15. Degenknopf und Stichplatte in geschnittenem Eisen. 17. Jahrhundert.

In der Tischlerei, in den Holzarbeiten im Mobiliar waren die Veränderungen künstlerische, nicht technische. Die Formen und Ornamente der Gothik wurden in diejenigen der Renaissance umgewandelt, und wie jene von der Architektur beherrscht gewesen waren, so mehr und mehr auch diese, bis die Façade eines Kastens gleich einer kleinen Palastfaçade wurde. Intarsia, Reliefschnitzerei gingen fort, nur jene bunter, kleinlicher, bis zur Nachahmung von Bildern sich versteigend, diese immer schwerer, tiefer unterschnitten und höher hervortretend, Eigenschaften, die alsbald im Zeitalter der Barocke ihre Höhe erreichten.

In den Geweben blieben, wie schon angedeutet, die

figürlichen „Arrazzi“ in Gebrauch, ja in erhöhtem Gebrauch, und reichlicher Durchschuß von Goldfäden sollte ihre Wirkung heben, die Fabrikation aber ging von Arras auf Brüssel über; erst mehr denn ein Jahrhundert später wurde Frankreich die Hauptstätte der „Gobelins“. Sammt und Seide blieben sich gleich im Gebrauch mit großen Mustern für die Decoration und mit kleineren für das Costüm; die letzteren vorzugsweise mit Sammet auf Seidengrund. Nur Goldstoffe mit ihrem Glanze und ihrer Pracht erfreuten sich nicht der gleichen Vorliebe wie im Zeitalter des burgundischen Hofes. Die Welt der Renaissance wurde darin bescheidener im Geschmack. Sie brachte dafür ein neues zierliches Textil, die Spitzen, welche dem nach Effekt haschenden fünfzehnten Jahrhundert allzu zierlich gewesen wären. Nadelspitze und Klöppelspitze, jene aus der Leinenstickerei, diese aus der Netzarbeit hervorgegangen, traten gleichzeitig im sechzehnten Jahrhundert vor die Augen der Welt und kamen in Mode, Anfangs in Verbindung mit mehr oder weniger reicher Stickerei, dann selbständig, um nun mit wechselnder Art und Zeichnung eine eigene Geschichte zu durchlaufen. Sie waren der einzige Kunstzweig, der sich im Zeitalter der Barocke, wenn nicht verschönerte, doch verfeinerte, denn sonst ging alles wieder in das Gröbere, Derbere.

Das ist der Charakter der Barockzeit, der Charakter der Kunstarbeiten im siebzehnten Jahrhundert. Es kam kein neuer Stil, keine neuen Formen, keine neuen Ornamente, keine neue Technik, nur Charakter und Verhältniß änderten sich — Verhältniß insofern, als der eine bisher blühende Kunstzweig zurückwich, ein anderer in den Vordergrund trat. Dieses

gilt z. B., um das gleich vorweg zu bemerken, von den Faiencen. Während die italienische Majolika nicht verschwand, wohl aber aus der Mode kam und an Kunst und Wirkung verlor, erhob sich zu neuem Leben die weiße Faience mit ihrem blauen oder bunten Schmuck. Von Holland und der Stadt Delft aus, künstlerisch eine Zeitlang unter dem Einfluß japanisch-chinesischen Porzellans stehend, eroberte sie sich die Welt und zwang die Faiencefabrikation aller europäischen Länder zur Nachahmung. Was z. B. Deutschland daneben an Eigenem hatte, wie die braunen, buntverzierten Krüge von Kreußen bei Baireuth, das blieb lokal, mit Ausnahme etwa des niederrheinischen graublauen Steinzeugs, das ungeschmälert fortging, obwohl seine schönsten Kunstarbeiten noch dem sechzehnten Jahrhundert angehören.

Wurde der Charakter der Barocke im Gebiete der eigentlichen Kunst mehr und mehr der Mangel eigentlichen und ächten künstlerischen Lebens und der Ersatz durch Hervorhebung und Uebertreibung aller äußerlichen Eigenschaften, was allein schon eine Entartung in sich schließt, so mußten die Zweige des Kunstgewerbes in Mitleidenschaft gezogen werden. Sie blieben Renaissance, aber Renaissance in Verwilderung, was natürlich nicht ausschließt, daß eine Zeit, die einen Rubens erschafft, auch auf anderen Gebieten der Kunst noch Bedeutendes zu leisten vermag. So brachte diese Zeit gute Sitzmöbel, aber sie ließ Kasten und Geschränk in ihrer Architektur entarten, drehte die Säulen, schweifte die horizontalen Glieder, verschlechterte das geschnitzte Ornament in Zeichnung und Relief, um endlich, dieser Dinge müde, sie ganz beiseite zu werfen und an ihrer Stelle das Flachornament der Marqueterie

und der Boulearbeit einzuführen. Solchen bunten Schmuck hatte sie Anfangs bescheiden in Ebenholz und Elfenbein geübt, dann brachte sie Metall und Schildkrot und Metallfigürchen und vergoldetes Bronzebeschläge hinzu. Es war die Kunst der Cabinetkasten, die auf das Mobiliar der Wohnung durch Boule und Genossen übertragen wurde.

Das geschah schon unter französischem Einfluß. Und das ist das bemerkenswertheste Ereigniß im siebzehnten Jahrhundert in der Kunstindustrie, daß die Führung auf allen Gebieten des Geschmacks von Italien auf Frankreich überging, einzelne Spezialitäten, wie die erwähnten holländischen Faiencen, ausgenommen. Italien, zwar immer noch in den alten Traditionen der Kunst fortlebend, sank doch nach allen Richtungen, und Deutschland, das immer neben der großen Bewegung der Cultur seine eigenen Charakterzüge gehabt hatte, auch in Kunst und Geschmack, verlor nicht bloß diese Eigenthümlichkeit, sondern erlahmte und erlag in seiner ganzen künstlerischen Schöpfungskraft durch den dreißigjährigen Krieg. Willig fügte es sich dem Joche Frankreichs und folgte seinem Geschmack, wie in Literatur und Sitte, so in Kunst und Mode. Nur eine bedeutungsvolle Erscheinung auf dem Gebiete der Kunstindustrie vermochte es noch hervorzubringen, das Porzellan.

Man kann nicht sagen, daß Frankreich in dieser ersten Zeit seiner Geschmacksherrschaft etwas wirklich Neues hervorbrachte. Es überkam den Barockstil von Italien und nahm ihn im Zeitalter der Perrücke und Ludwigs XIV. gerne an. Seine Abweichung von Natur und Maß, seine Geziertheit, seine Geschwollenheit bei Leerheit wirklicher Gedanken und

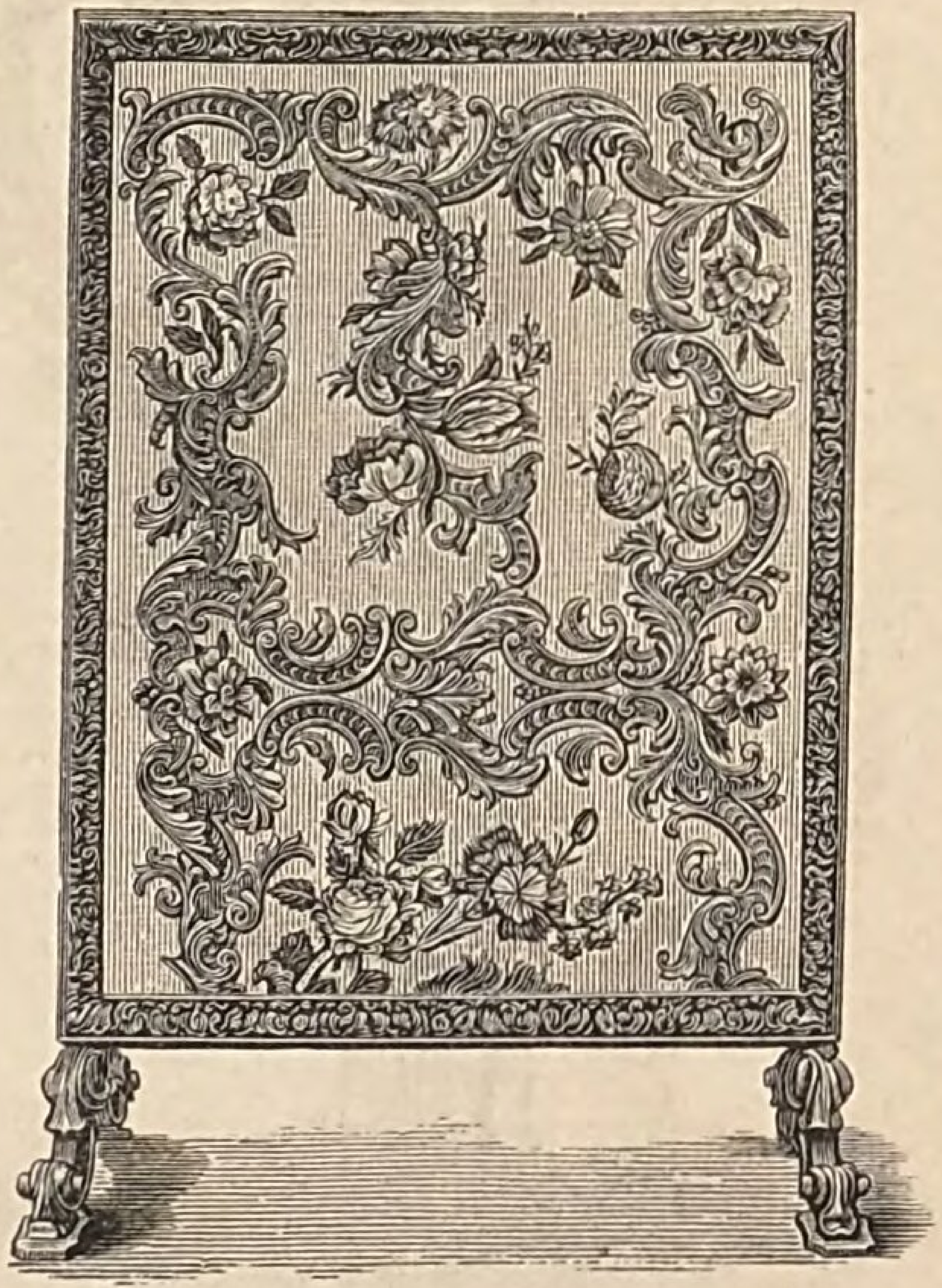
Ideen ist selbst im Geist der Perrücke. (Abb. 16.) Aber Frankreich war damals ohne Frage politisch der erste und leitende Staat; seine Literatur erhob sich im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts über die der anderen Staaten und diente diesen zum Vorbilde, und so war es mit der feinen Sitte, mit den Gesellschaftsformen. Große Staatsmänner wie Colbert benutzten diesen Vorrang Frankreichs und suchten nun mit ausgiebiger Hülfe des Staats der französischen Kunst und Industrie die gleiche herrschende Stellung zu verschaffen. Es gelang vollkommen und so sehr, daß heute nach mehr denn zweihundert Jahren Frankreich noch nicht von dieser Stellung entthront worden.



16. Silberne Kanne im Barockstil. 17. Jahrh., 2. Hälfte. (Ehemals Sammlung Demidoff.)

Wie gesagt, brachte die Herrschaft Frankreichs im Geschmack zunächst nichts Neues. Die Veränderungen der Ornamente in der Zeit Ludwigs XIV. waren nur Wandlungen

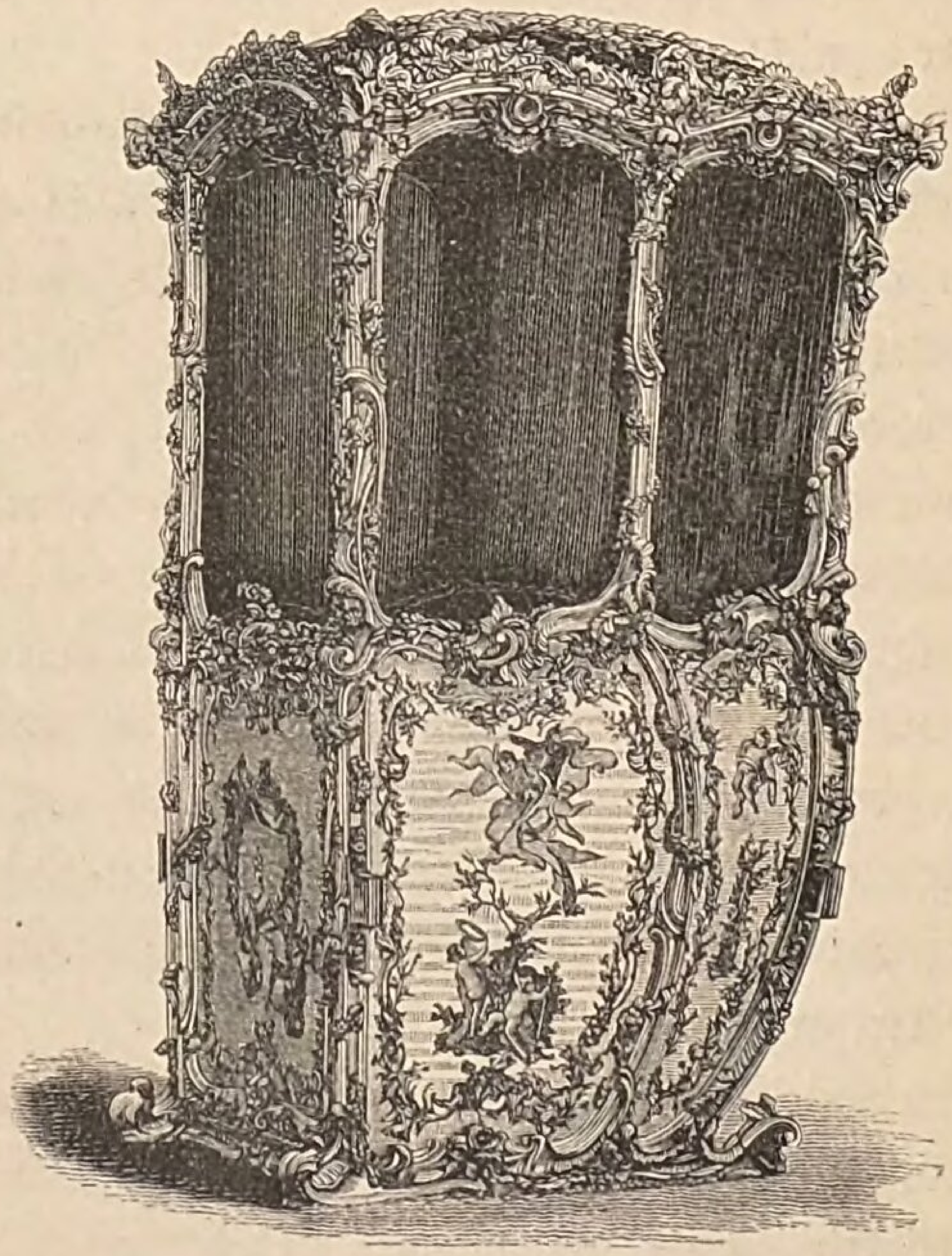
im Geist der Barocke. In die Verzierung der Seidenstoffe drang ein wenig Blumennaturalismus hinein, gemischt mit architektonischen Ornamenten — auch eine barocke Mischung —, welche Glanz und Farbe, und auf solche Pracht war es abgesehen, erträglich machen mußten. (Abb. 17.) Eine Veredlung war es nicht — im Gegentheil. Erst das achtzehnte Jahrhundert führte wirklich Neues herbei, freilich auch dieses Neue, das Rococo, nur eine Abart im Geist der Barocke, eine Stufe weiter auf dem absteigenden Wege von der Höhe der Renaissance.



17. Kaminschirm mit barockem Ornament. Zeit Louis XIV. um 1700.

Das Rococo ist französischen Ursprungs, französischen Geistes, in seiner Willkür und Launenhaftigkeit, in seinem Abspringen von Linie, Regel und Maß, kurz in seiner Bizarrerie ein Kind der Epoche Philipps von Orleans, des Regenten, und Ludwigs XV. (Abb. 18.) Sein Muschelornament, seine geschweiften Linien, die sich an die Stelle der geraden setzten, auch wo diese geboten waren, seine Amoretten und Schäfer und Schäferinnen, seine zarten und erblaßten Farben, seine zahlreichen Motive nach

japanischer, chinesischer und persisch-indischer Art, sie nahmen ihren Weg von Paris aus durch alle Culturländer Europas, durch alle Moden und alle Zweige der Kunstindustrie. Das Geschränk und das Sitzmöbel, die Tische und die Commoden —



18. Rococo-Portechaise. Zeit Ludwigs XV. 18. Jahrhundert. (Früher Sammlung Demidoff.)

eine Neuerung dieser Zeit statt der alten Truhen —, sie alle schweiften sich gegen die Gesetze der Structur; hohe und niedere Gefäße wichen aus der Symmetrie und verloren das Gleichgewicht, die Kreislinie wurde gebrochen, das Rechteck der Rahmen in eine schiefe Figur verwandelt. Aber in dieser

Art gab es doch viel zierliche Arbeit mit fein durchgeführter Technik, so in den Arbeiten von Gold und Silber, im weißgrundigen Uhren- und Dosenemail, welches an die Stelle des Limosiner Emails getreten war, so auch vor allem im neu erfundenen Porzellan, einer ächten Schöpfung der Rococoperiode.

Die weiche, schmiegsame, plastische oder flüssige Masse des Porzellans fügte sich in alle Launen des Rococo. Erfunden zu Meißen durch Böttcher im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, wurde es bald Liebling der Mode und Schützling aller hohen Häupter, welche in Gründung von Porzellanfabriken wetteiferten. Anfangs an japanisch-chinesische Nachahmung gebunden, machte es sich bald frei und selbständig und schwelgte in den capriziösen Formen des Rococo. Vor ihm schwanden die letzten Majoliken und die holländischen Faiencen mußten ihren künstlerischen Standpunkt aufgeben und dienten nur noch dem Gebrauch des täglichen und gewöhnlichen Lebens, um mit dem Beginne des neunzehnten Jahrhunderts in Delft völlig zu erlöschen.

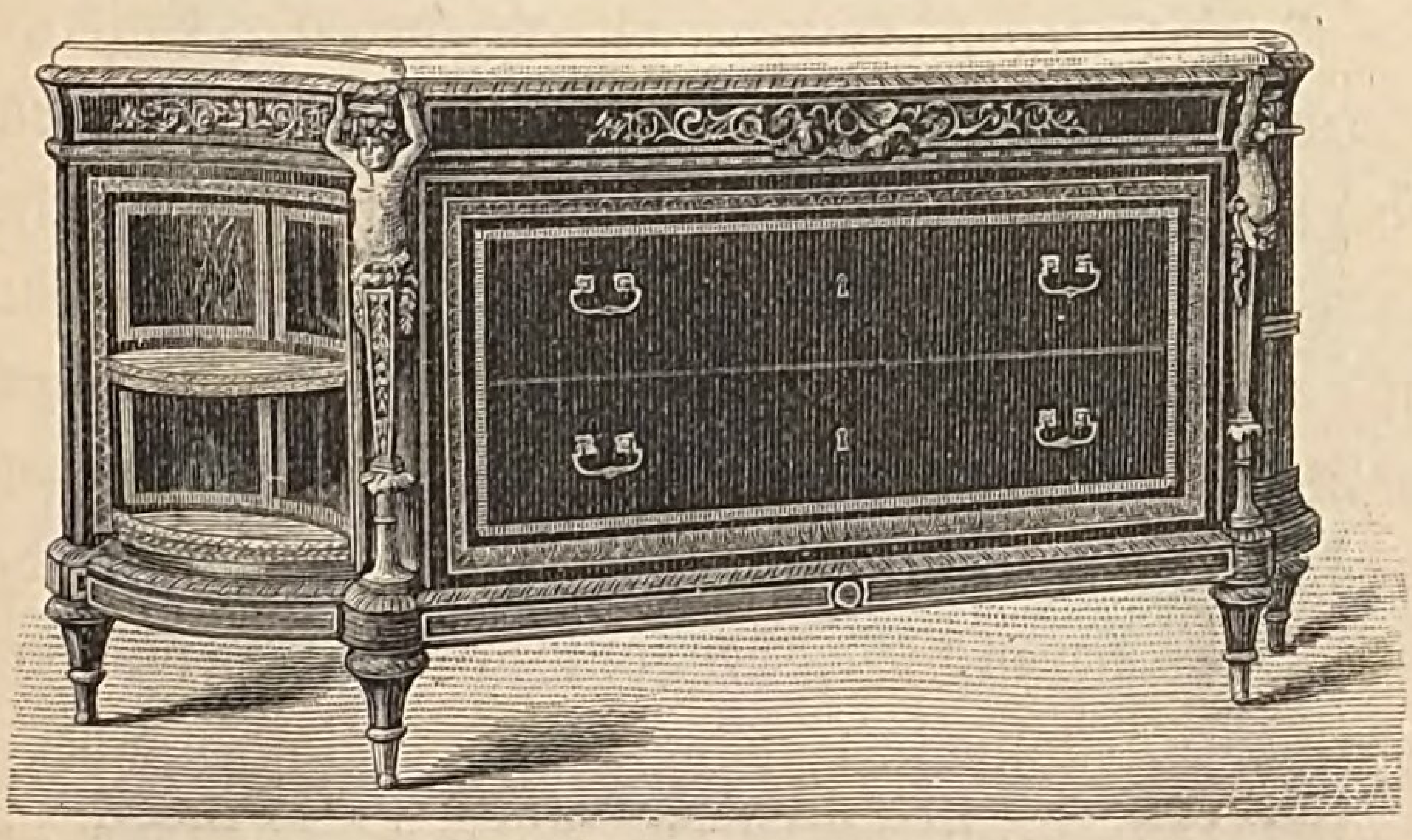
Aber damals erloschen auch andere Kunstzweige der Industrie. Die Epoche des Rococo hatte sie wenigstens in Uebung erhalten, so die geschmiedete Arbeit, welche das Eisen noch mit großer Bravour, wenn auch in ausschweifende Formen und Ornamente, getrieben hatte. Im neunzehnten Jahrhundert machte sie dem gegossenen Eisen Platz und hörte auf eine Kunst zu sein. So erlosch das Email nach tausendjähriger Blüthe, oder fristete in der Uhrenindustrie nur ein unbedeutendes obscures Dasein. So schwand die freie getriebene Arbeit aus der Goldschmiedekunst, um durch die

Stampiglie ersetzt zu werden. So sanken die Spitzen zur bloßen Handarbeit herab, welche sodann die Maschine im Tüll leichter und regelmäßiger liefern konnte. Damit fiel aber auch die ächte Spitze in Mißachtung. Mechanik, Maschine drängten überall, die Hand und damit auch die Kunst zu ersetzen.

Von dieser Tendenz war die Epoche des Rococo noch frei gewesen. Aber die Herrlichkeit des Rococo hatte nicht lange gedauert. Nur etwa ein halbes Jahrhundert, da war die Welt schon seiner Launen satt geworden. Entdeckungen auf dem Gebiete der antiken Kunst, denen die Wissenschaft gefolgt war, die Aufgrabungen von Pompeji und Herculaneum hatten die Formen und Verzierungsweisen der griechisch-römischen Kunst wieder in lebhafte Erinnerung gebracht, und die republikanische Tendenz der Zeit, die in der französischen Revolution zum gewaltsamen Durchbruch kam, hatte daraus den Stil der neuen Zeit, den antikisirenden Stil, der nach dem Empire benannt wird, geschaffen. Vorher aber hatte der Geschmack durch den Stil Louis XVI. hindurchgehen müssen, einen Uebergangsstil, der die Willkür des Rococo wieder in gesteifte Formen zu zwingen trachtete und damit schon mancherlei antike ornamentale Motive verband. Die am meisten charakteristischen Erscheinungen dieser kurz lebenden Stilart sind die steifen, gestelzten, dünnbeinigen, übrigens mit Marqueterie und vergoldeter Bronze auf das zierlichste geschmückten Möbel. (Abb. 19.)

Der Empirestil also gedachte die griechische Kunst der Welt wieder gerecht zu machen. Die Welt hatte freilich mittlerweile anderen Brauch und andere Gebrauchsgegenstände angenommen, darauf aber nahm die Zeit keine Rück-

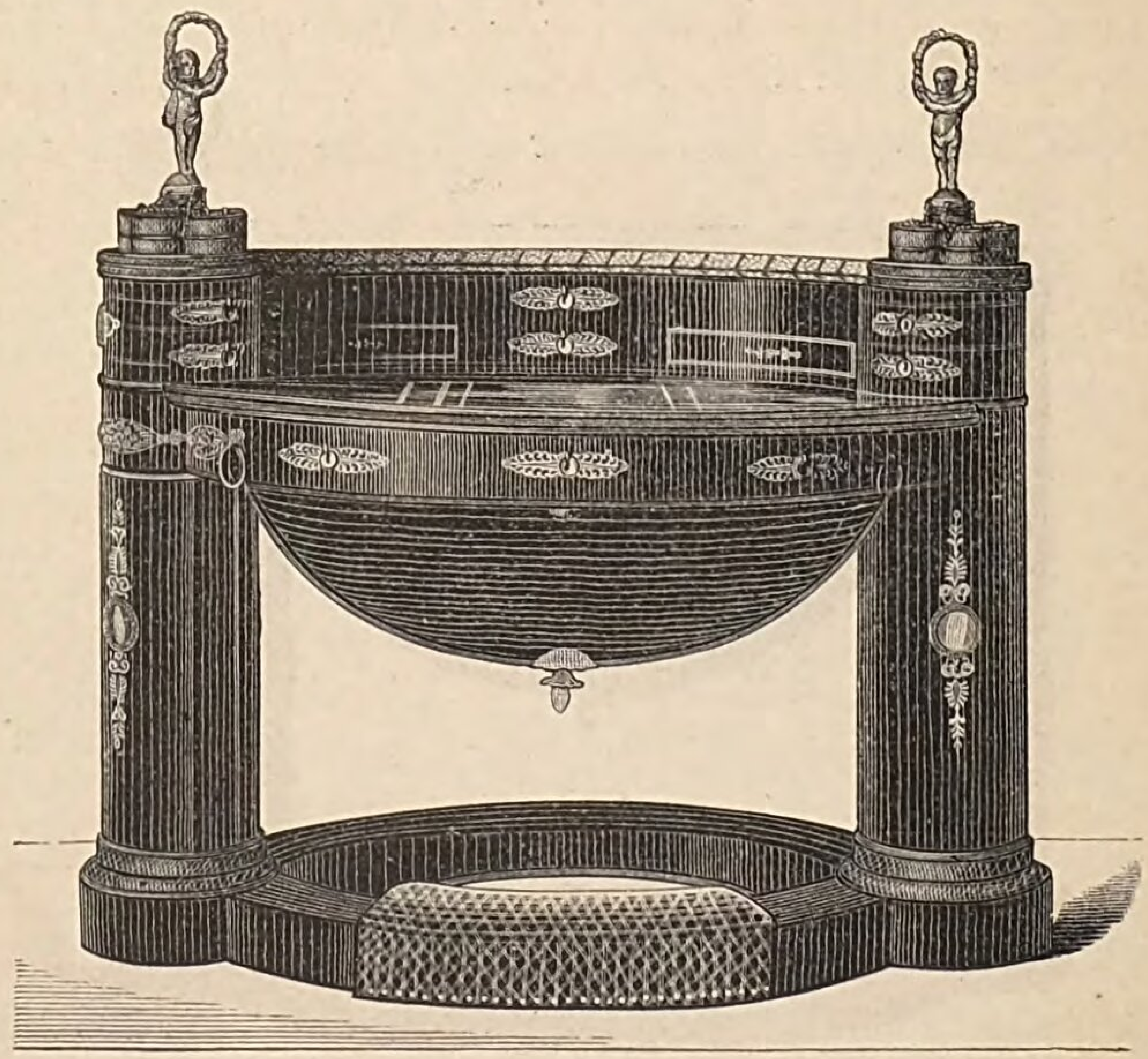
sicht; die Gegenstände mußten sich, wie gewaltsam immer, den antiken Formen unterwerfen. Uhren erschienen in der Form eines von Säulen getragenen Rundtempels, Oefen in der Form von Säulen und Monumenten, Nähtische in der Gestalt dreifüßiger Altäre, Tassen und Töpfe in den kunstgerechten Bildungen griechischer Terracottenvasen, und so überzogen sich Wände und Geräthe aller Art mit der Ornamentation der Vasen oder mit der Decoration pom-



19. Commode mit vergoldeter Bronze. Zeit Ludwigs XVI. (Erzherzog Albrecht.)

pejanischer Wandmalerei, freilich nach dem Geschmack der Zeit in einer schmutzig getrübten Färbung, welche der griechische Geist in seiner Heiterkeit völlig verleugnet hätte. So auch hätte er ohne Frage die gebogenen Sessel, die hart gepolsterten Divans, die glatten Spiegelrahmen mit ihren Rosetten und aufgehenden Strahlensonnen und was dieses Mobiliar sonst Eigenes hat, völlig von sich abgelehnt. Wir unsererseits lehnen das Unfreie und Phantasielose, die Steifheit und den Mangel an leichter Grazie in den Formen und Ornamenten des Empirestils gleicherweise ab. (Abb. 20. 21.)

Dieser Stil war auch nur eine Episode, aber eine Episode von verderblichen Folgen. Er schnitt den Faden der Kunstentwicklung von der Renaissance her mit einem scharfen Schnitte durch. Bis dahin mochte man alle Stilarten noch immer als Ausläufer der Renaissance betrachten, bei der

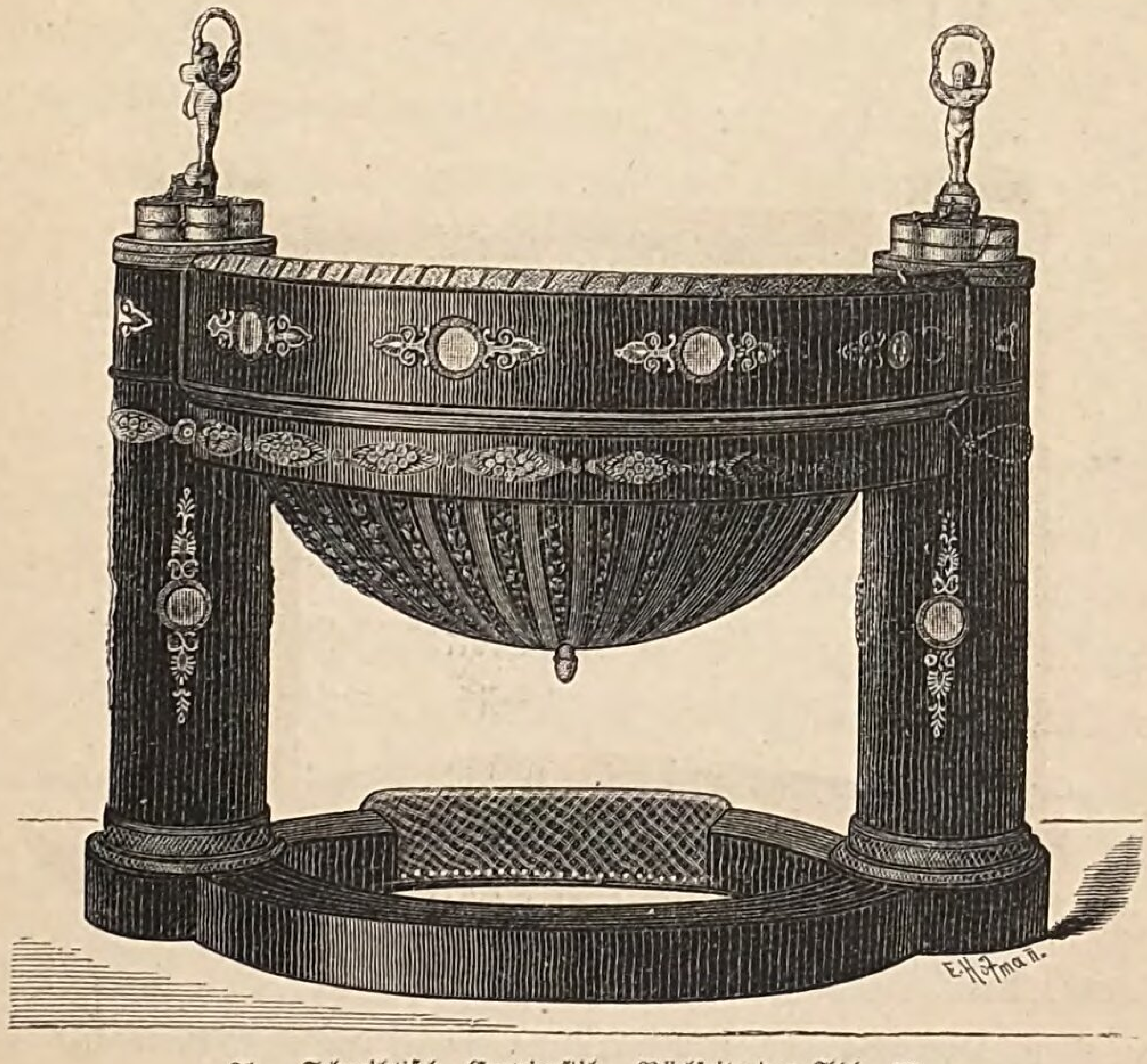


20. Schreibtisch, schwarz mit vergoldeter Bronze; Empirestil. Vorderseite. (Erzherzog Albrecht.)

falschen Antike der französischen Republik und des Kaiserreichs war das nicht mehr möglich. Die Renaissancebewegung — freilich eine absteigende — stieß an Wall und Graben, konnte nicht mehr hinüber und erstarb dahinter. Zwar wurde der Empirestil mit dem Sturz des ersten napoleonischen Kaiserreichs rasch beseitigt, aber es war auch dann wie eine tabula

rasa auf dem Gebiete des Kunstgeschmacks. Aller Halt und Zusammenhang war verloren.

Die Restauration suchte vergebens das zerrissene Band mit dem Rococo wieder anzuknüpfen; das Leben war entflohen, nur entseelte Formen, mit denen man hantirte, waren



21. Schreibtisch, Empirestil. Rückseite der Abb. 20.

geblieben. Die Romantik schwärmte für das Mittelalter und die Gothik, brachte es aber nur hier und da zu einem immer nur lokalen und vorübergehenden Erfolg; so in England und zum Theil in Deutschland. Auch der romanische Stil fand seine Freunde, aber minder zahlreich und minder eifrig. In Berlin verehrte man die Antike, doch kalt und nüchtern, ohne

Liebe und Leidenschaft. Die Renaissance schien abgethan; sie fand einstweilen weder Freund noch Feind.

Das Einzige, was auf dem ornamentalen Gebiete wirklich Leben hatte, war die Blume und überhaupt die Pflanze. Sie stellte sich ein, wo alle Gedanken fehlten, und das war eigentlich überall, aber die Blume nicht in absichtlich kunstvoller, „stilvoller" Behandlung, sondern lediglich in möglichst treuer Nachahmung der Natur mit allen ihren Zufälligkeiten. Dieser Naturalismus war der ornamentale Stil der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, wenn man von einem solchen reden darf, denn erstens ist der Naturalismus überhaupt kein Stil, und zweitens zeigt das Suchen nach einem Stil, daß seine Herrschaft getheilt und bestritten war.

Nichtsdestoweniger verbreiten sich Blume und Pflanze in solcher naturalistischen Behandlung über alle Zweige der Kunstindustrie. Sie finden ein breites Feld auf den Papiertapeten, welche, ursprünglich chinesischer Erfindung, schon seit dem achtzehnten Jahrhundert an die Stelle der Ledertapeten und Wandmalerei getreten waren. Sie finden ihre Stelle am Plafond und überziehen alle Decorationsstoffe, die Vorhänge, die Möbelüberzüge, die Fußteppiche und Tischdecken, auch die Kleiderstoffe der Frauen. Sie unterwerfen sich das gesammte Geschirr in Porzellan und Faience, das Silbergeräth, die Stickerei, die weißen Gardinen der Fenster u. s. w. Nur in der Tischlerei des Mobiliars finden sie Widerstand, da das geschnitzte Ornament abgekommen ist und Glanz, Politur und Fournierholz und das flammende Geflader von Mahagoni, Nußbaum und ähnlichem Holze im Geschmack der Mode stehen.

So ein weites Feld sich erobernd, begnügt sich diese naturalistische Decoration alsbald nicht mehr mit der einfachen Darstellung von Blume, Laub oder Pflanze. Je nach Laune und Verwendung läßt sie Veilchen und Rosen zu kolossaler Größe anwachsen oder ganze Bäume und Gärten auf Fußteppichen und Wänden erblühen, oder Blume und Zweig und Baum sich ganz an die Stelle der berechtigten Gefäßformen setzen. Bei dieser Blumenpracht erblüht auch wieder eine gewisse Farbenlust, aber freilich in roher, bunter, krasser Weise.

So war um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts alles vereinigt den künstlerischen Zustand in der Industrie, im Geschmack so unerfreulich wie möglich zu machen. Viel gute und feine alte Technik war verloren gegangen und durch schlechtere oder gar nicht ersetzt; mechanische Mittel herrschten vor der Erfindung und der Handarbeit; einen eigenen Stil, welcher der Zeitepoche gehört hätte, gab es nicht mehr, statt dessen nur ein Suchen und Tasten unter den Stilarten der Vergangenheit oder ein roher Naturalismus; in Industrie und Publicum, in Arbeiter, Käufer und Verkäufer war gleicherweise Gefühl und Verständniß für Form und Farbe verloren gegangen.

Das Bewußtsein dieser Dinge — diese Selbsterkenntniß — kam einsichtsvollen Leuten auf der ersten Londoner Weltausstellung von 1851, als auf einmal alles, was geschaffen wurde, vor den Augen neben einander lag. Und alles, was der europäischen Kunstindustrie fehlte, das schien in der orientalischen, die sich in den alten Traditionen bewegte, noch vorhanden. Mit der Einsicht kam auch der Wunsch und das Bestreben der Besserung, zunächst in England, von wo es

sich zu den anderen Cultur- und Industrieländern verbreiten mußte und verbreitete.

Der Weg, der zur Besserung führte oder führen konnte, war nur ein einzig möglicher. Einen eigenen Stil der Zeit gab es nicht und erfinden läßt er sich nicht. Man konnte nur und einzig nur auf dem Wege der Lehre, des Kunstunterrichts vorgehen. Man mußte an den Mustern der Vergangenheit das Schöne lehren und Sinn und Verständniß für Form und Farbe ausbilden; man mußte die verloren gegangenen technischen Kunstweisen wieder finden und erneuert einführen; man mußte künstlerische Kräfte bilden, reif zur Erfindung und reif zur Ausführung; man mußte endlich im Volke, in Reich und Arm, nicht bloß das Verständniß, sondern Liebe und Leidenschaft zum Schönen erwecken.

Es war klar, daß dieser Weg Anfangs zur Nachahmung, zur Unfreiheit führen mußte; aber ebenso klar ist es dem Einsichtsvollen, daß bei beharrlichem Fortschreiten auf dem gleichen Wege die Nachahmung nur ein Durchgang, aber ein nothwendiger ist und daß, wenn unsere Generation sich einmal im Besitz des vollen Verständnisses und des vollen Könnens befindet, auch die Freiheit der Erfindung folgen muß. Nur durch die Lehre wird das Können gewonnen, und nur durch das Können gelangt die Phantasie wieder zu ihrem Rechte und die Erfindung zur Freiheit. Das aber ist das letzte Ziel der modernen Reformbestrebungen im Kunstgewerbe.

II. Abtheilung.

Allgemeine ästhetische Grundprinzipien für das Kunstgewerbe.

I. Kapitel.

Die Entstehung der Grundform durch den Zweck.

An allen Gegenständen, welche das Kunstgewerbe schafft, ist das ästhetische oder das künstlerische Element ein doppeltes, die Gestalt und die Verzierung, oder, mit gleichbedeutenden Worten ausgedrückt, die Form und das Ornament. Von ihnen ist der Zeit der Entstehung nach jene, die Form, das Erste; das Ornament, die Verzierung, tritt an die fertige Grundform heran. Die Form ist aber auch der Bedeutung nach das Erste, denn der Schmuck ist nur um desjenigen willen da, was geschmückt werden soll.

Wie aber entsteht die Form? Ist die Form oder die Gestalt eines Gefäßes oder Geräthes rein abhängig von der Laune des Schaffenden? ist desselben eigene Idee allein maß- und formgebend? ist es in seine Willkür gestellt, ob er die Form rund oder eckig, lang oder kurz, flach oder tief, oder wie immer und in welchem Gebilde halten und darstellen will?

Die Antwort ist ein entschiedenes Nein.

Allerdings ist der Wille des Künstlers, seine Idee, seine Absicht ein bedeutendes Moment bei der künstlerischen Ausgestaltung eines Gegenstandes, aber er begegnet Grundformen, welche von Bedingungen abhängig sind, die außer ihm liegen, gesetzmäßigen Grundformen, die er anerkennen muß. Innerhalb ihrer Gränzen mag er sich frei bewegen; er mag die Grundgestalt nach seiner Idee verfeinern oder reicher bilden, und er mag an Verzierung von dem Seinen hinzuthun, so viel ihm angemessen scheint und angemessen ist.

Wie der Mensch mit seiner Individualität nicht aus seiner Gattung heraustreten kann, so kann und darf auch im Kunstgewerbe der einzelne Gegenstand die Grundgestalt seiner Gattung nicht verleugnen. Der Künstler, der Handwerker schafft das Individuum, das einzelne Geräth oder Gefäß; die Gattung in ihrem formellen Charakter ist von ihm unabhängig.

Der Künstler hat also nicht das Recht die Formen beliebig zu erfinden oder beliebig mit einander zu vertauschen, oder eine lebendige Gestalt einer todten unterzuschieben. Er hat nicht das Recht die Form einer Geige für ein Trinkgefäß zu verwenden, ein Pulverhorn zum Tintenfaß, eine Jockeymütze zur Tabaksdose zu machen, einen Affen, einen Löwen oder Elephanten in ein beliebiges Gefäß oder Geräth zu verwandeln. Thut er es, so mag man sich dasselbe um eines guten Witzes willen oder wegen gelungener Ausführung einmal gefallen lassen, wie man sich auch graziöse oder piquante Launen gefallen läßt. Aber es ist wider die Ordnung, und wie der Witz in der Wiederholung sich todt reitet und die

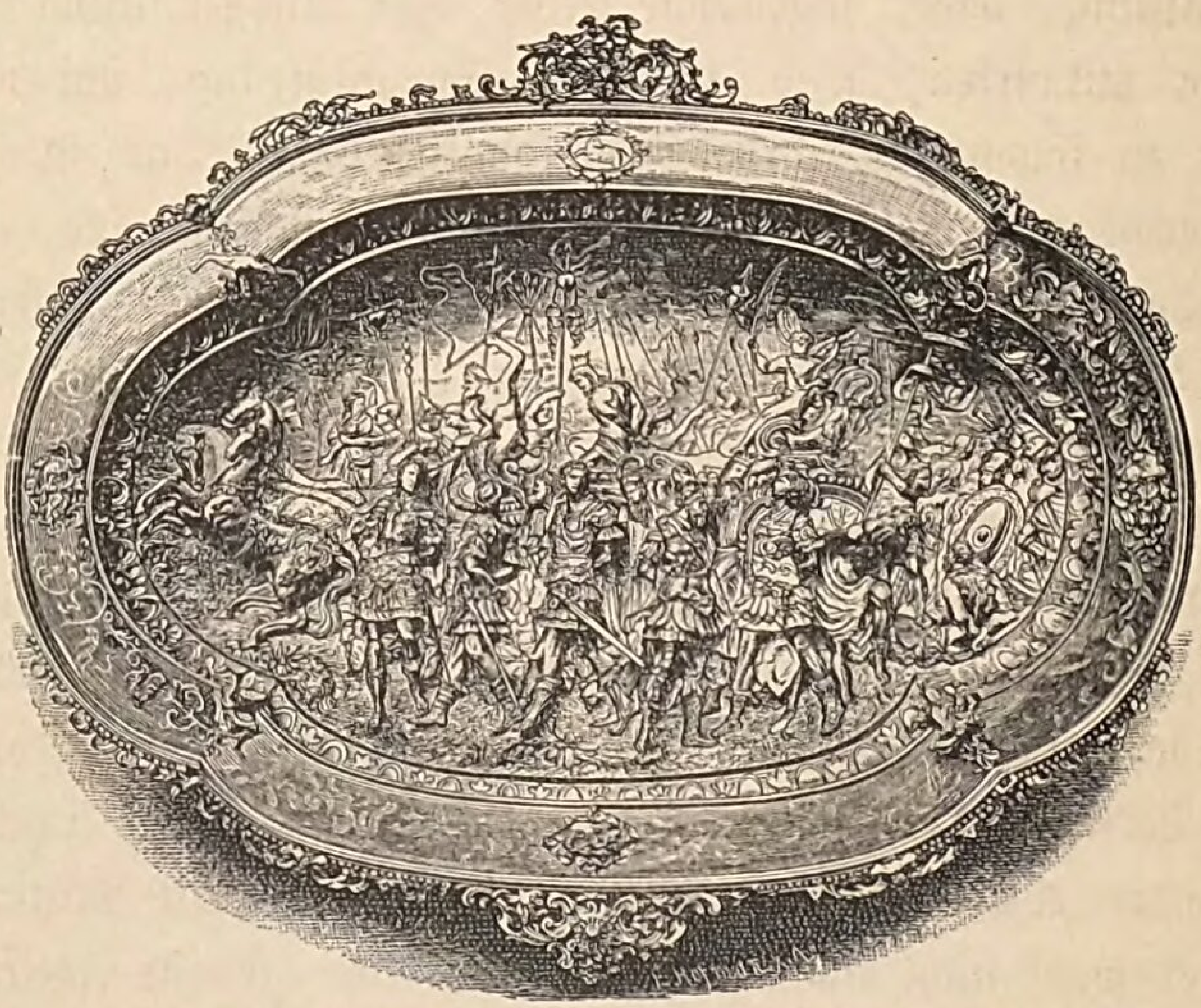
fortgesetzte Laune unerträglich wird, so werden auch solche Arbeiten des Kunstgewerbes in industrieller Vervielfältigung zum Ueberdruß, zum wahren Ekel.

Was ist es aber, das die Formen der Gattung in den kunstgewerblichen Dingen schafft? Zunächst und vor allem der Gebrauch, der Zweck.

Die Gegenstände der Kunstindustrie — und das ist, wie schon angegeben, ihr Eigenthümliches — haben zweierlei Bestimmungen: einmal einem Gebrauche zu dienen, und zweitens schön zu sein. Um die erste Bestimmung erfüllen zu können, müssen sie zweckmäßig sein. Ohne ihren Zweck zu erfüllen, sind sie unvollkommen, wie viel Kunst auch immer an sie verwendet sein mag. Eine Kanne, aus der sich nicht ordentlich gießen, ein Becher, aus dem sich nicht trinken, eine Zange, mit der sich nicht fassen läßt, sind eben unnütze Dinge. Danach muß die Form sich richten.

Nun giebt es freilich Gegenstände der Kunstindustrie, welche nur scheinbar dem Gebrauche dienen, welche als reines Luxusgeräth nur wie die Werke der hohen Kunst bloß das Auge erfreuen sollen. Sie entlehnen eben nur das Motiv der Form von einer bestimmten Gattung des Geräthes, sind aber in keiner Weise zu brauchen, und sollen es auch gar nicht, sondern sollen nur zum Schmucke, zur Zierde dienen. Ein solcher Gegenstand ist z. B. die berühmte Zierarbeit von Wenzel Jamitzer, welche erst kürzlich aus dem Besitz der Familie Merkel in Nürnberg in Rothschildschen Besitz übergegangen ist, ein Gegenstand, von dem man nicht weiß, ob man ihn als Tafelaufsatz oder als Pokal bezeichnen soll. Von letzterem entlehnt er nur annähernd die äußere Form.

Ein zweiter, minder berühmter, aber kaum minder vorzüglicher Gegenstand dieser Art ist in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien von Christoph Jamitzer die große Silberschale mit dem Triumphe Amors, welche in ihrer ganzen inneren Fläche mit frei, wie im Hochrelief getriebenen Figuren



22. Silberschale mit dem Triumph Amors von Christoph Jamitzer, 1604.
(Kaiserl. Sammlungen in Wien.)

bedeckt ist. Von Gebrauch kann in keiner Weise die Rede sein. (Abb. 22.)

Solche Werke, bei denen man dem Künstler gerne eine größere Freiheit zugesteht, sind aber nur Ausnahmen, von denen sich Gesetz und Regel nicht ableiten lassen. Sie stehen jenem Gebiete nahe, wo die Gränzen der Kunstindustrie und der Kunst sich vermischen. Sie dienen nur der Ergötzung des Auges, des ästhetischen Sinnes; was sie aber an Form

besitzen, haben sie auch nur dem Zwecke entlehnt, den sie erheucheln.

Der Zweck also ist es, der zuerst die Form schafft, die allgemeine Form, die Form der Gattung. Aber es giebt, auch außer dem Willen des Künstlers, Momente, die zur Gestaltung, oder, sagen wir lieber, zur Ausgestaltung der Form mitwirken, d. h. zu ihrer Spezialisirung, um noch nicht zu sagen, zu ihrer Individualisirung. Das ist das Material, aus welchem der Gegenstand geschaffen wird, und die Technik, durch welche er entsteht. Aber das Material steht dem Zwecke gegenüber erst in zweiter Linie und die Technik in dritter, denn die Wahl des Materials hängt wiederum von der Zweckmäßigkeit ab, und die Wahl der Technik vom Material. Der Künstler ist unfrei gegenüber dem Zwecke; er ist an die allgemeine Form gebunden, welche der Gebrauch vorschreibt. Gebietet derselbe eine runde Form, wie bei dem Trinkgefäß, so handelt der Künstler sinnlos, wenn er eine viereckige wählt. Gegenüber dem Material hat er wohl nicht immer, aber öfter eine gewisse Freiheit, wie er bei jenem Beispiel des Trinkgefäßes zwischen Metall, Porzellan, Glas 2c. wählen kann. Hat er sich für eines derselben entschieden, so steht ihm nur die Wahl unter jenen technischen Verfahrungsweisen frei, welche auf das gewählte Material anwendbar sind. Wählt er Silber, so kann er sein Gefäß gießen oder treiben oder beides verbinden, er kann es verzieren durch Graviren und Emailliren oder Nielliren.

Am letzten Ende ist somit der Gegenstand des Kunstgewerbes das Resultat aller drei Factoren, des Zweckes, des

Materials und der Technik, wozu denn als vierter Factor, jenen dreien zusammen entgegengesetzt, die Idee, die Absicht des Künstlers hinzutritt.

An einer zusammenhängenden Reihe von Beispielen sei dies des näheren erläutert.

---

2. Kapitel.

Die Entstehung der Grundform, nachgewiesen an den Gefäßen für Flüssigkeiten.

Alle Gefäße, welche bestimmt sind Flüssigkeiten in sich zu fassen, wie Töpfe, Flaschen, Krüge, Becher, Fässer u. s. w., haben von jeher zu allen Zeiten runde Form gehabt, und so ist es heute noch. Dasselbe ist der Fall bei den Gefäßen für solche trockenen Gegenstände, welche sich wegen ihrer Menge und Kleinheit, z. B. Korn und Hülsenfrüchte, den Flüssigkeiten ähnlich schütten, schöpfen und gießen lassen. Sie werden selbst mit rundem Maß gemessen.

Man könnte geneigt sein die Ursache auf die Töpferscheibe zurückzuführen, welche nach der Natur ihrer Technik runde Gefäße schaffen muß. Allein der Töpferscheibe gehen die mit der Hand geformten Thongefäße voraus, und auch diese sind rund. Die Töpferscheibe ist vielmehr nur erfunden, weil diese Gefäße rund sein müssen, um die Arbeit der Hand für die Rundung zu erleichtern, zu bessern und vollkommener zu machen.

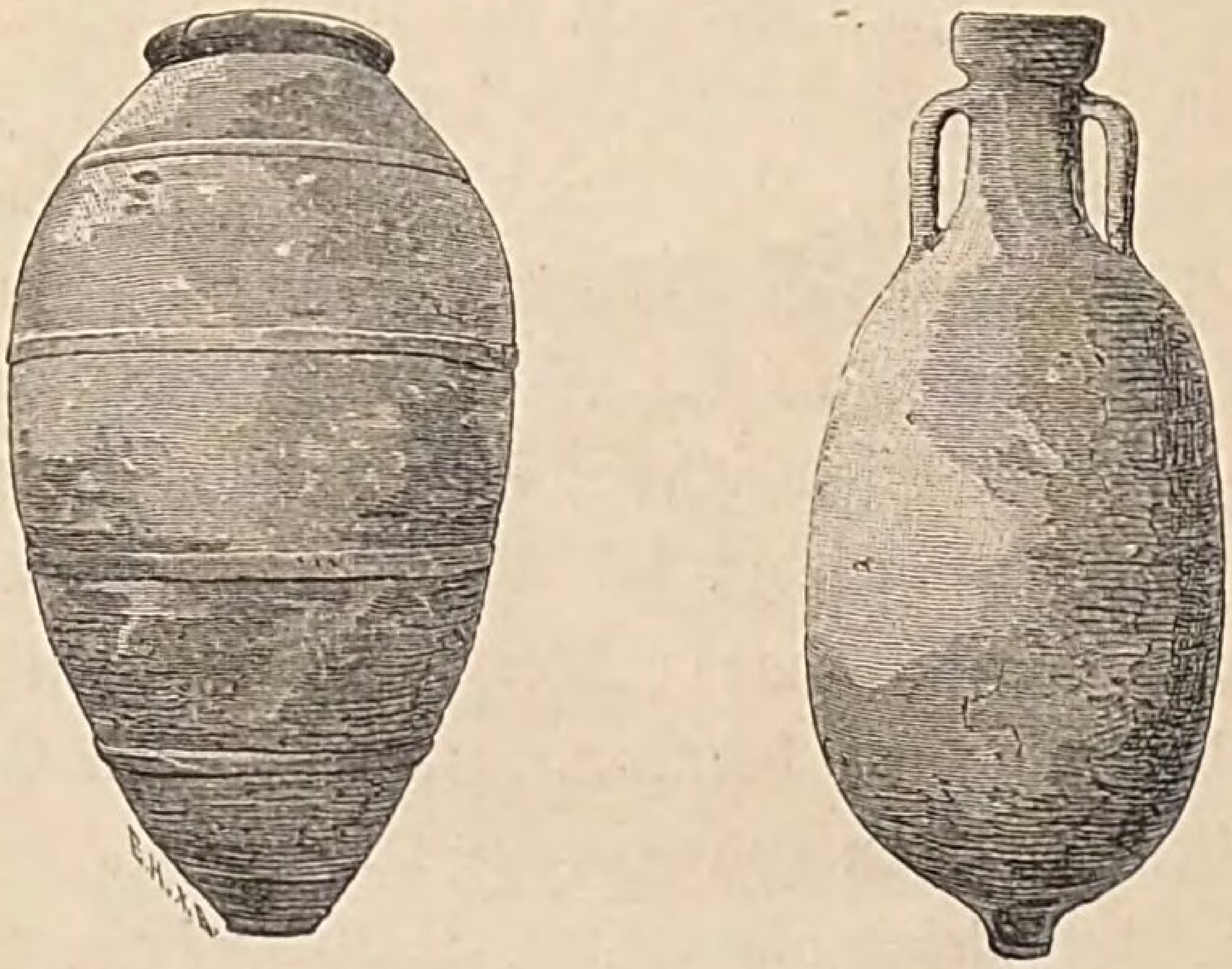
Die Ursache ist eben die Zweckmäßigkeit. Das Flüssige sammelt sich im Runden, und das Korn macht von selber den Sack rund, der es aufnimmt. Damit die Flüssigkeit bequem und sicher ausgegossen werden kann, bedarf sie der kreis- oder bogenförmigen Oeffnung, des runden Halses, der ausgerundeten Mündung. Dasselbe gilt vom Trinken, das auch nur ein Ausgießen ist. Auf platter Fläche würde sich die Flüssigkeit verlaufen und sich verschütten.

So hat die Zweckmäßigkeit die runde Form von allem Anfang an als die Gattungsform der Flüssigkeiten geschaffen. Kein neues Material, keine neue Erfindung hat das ändern können. Dem Thone ist das Glas, dem Glas das Metall gefolgt, und immer ist die runde Form geblieben. Man mußte sogar bei Glas wie Metall sehr künstliche Technik ersinnen, um der runden Form treu zu bleiben. Selbst das Holz muß sich, man möchte sagen wider seine eigene Natur, der Rundung bequemen, wenn es ein Gefäß für Flüssigkeiten zu bilden hat.

Aber bei dieser allgemeinen Gattungsform bleibt die formschaffende Kraft des Zweckes nicht stehen. Wie die Flüssigkeiten verschieden sind und der Gebrauch sich spezialisirt, so spezialisiren sich auch die runden Formen der Gefäße nach der Verschiedenheit des Gebrauches. Von der Grundgestalt ausgehend, verzweigen sie sich und gehen in Linien neben einander, wie die verschiedenen Zweige oder Linien einer Familie im Stammbaum. Man könnte auch von ihrer Verwandtschaft ein Schema in der Form eines Stammbaumes entwerfen.

Die einfachste Form, die Mutter aller anderen ist das

Faß. Auch der Name besagt nichts weiter als den Behälter zum In-sich-fassen entsprechender Gegenstände. Wenn das Faß stehen soll, so erhält es einen platten Boden. Die Alten hatten aber die Gewohnheit, der Festigkeit, auch wohl der Kühlung wegen, die Vorrathsgefäße zum Theil oder ganz in die Erde oder in den Sand hineinzustecken. Zu diesem Zwecke ließen sie die untere Hälfte spitz zulaufen. Das ist



23. Urformen der Thongefäße mit spitzem Fuß. (Das erstere aus Hissarlik-Ilion das zweite im Oesterr. Museum.)

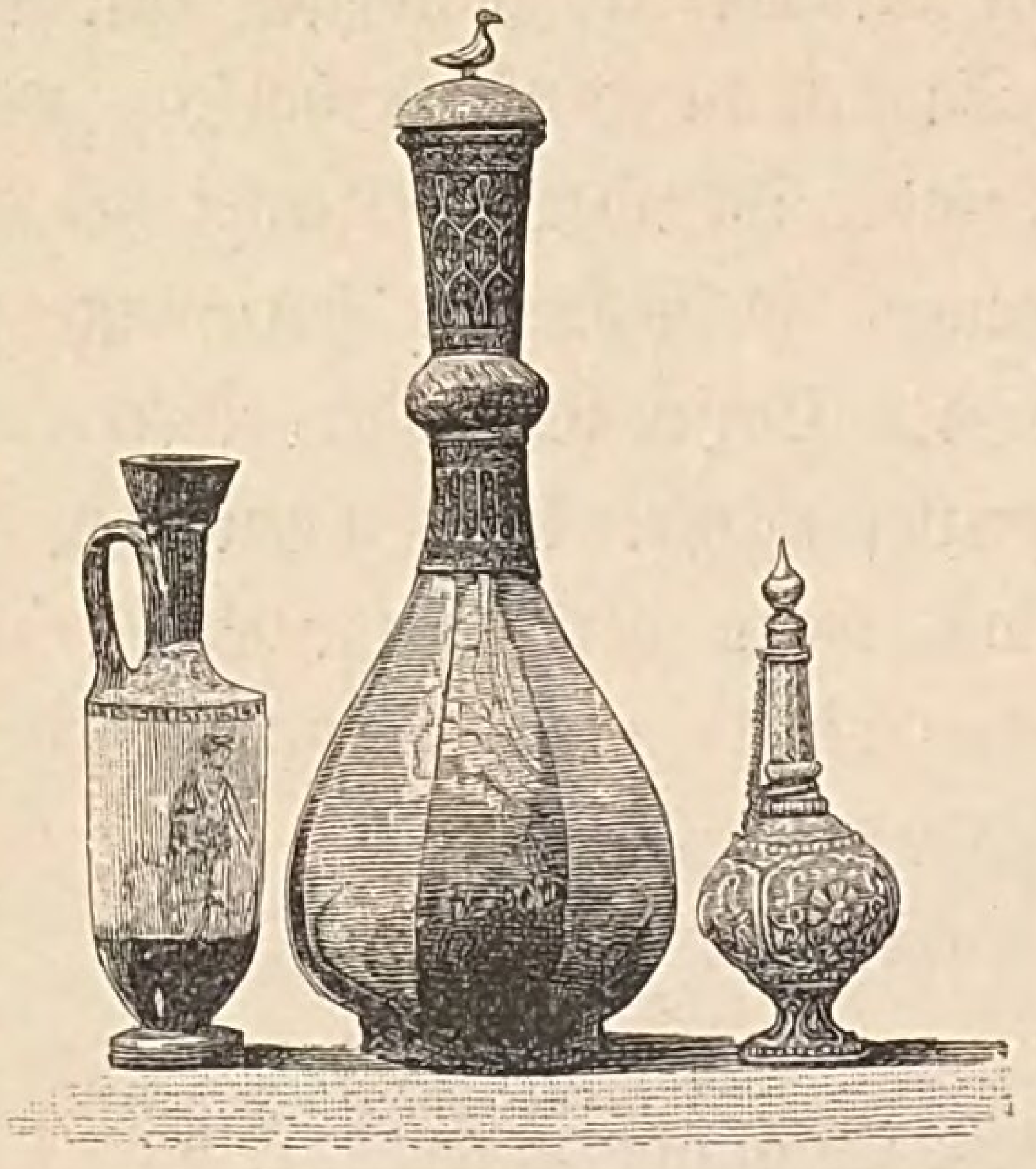
das griechische, uralte Thonfaß, das Dolion (Abb. 23), das zur Aufbewahrung von Wein, Oel oder auch trockener Gegenstände diente. Oben geschlossen, wurde es zur Tonne, ein Ausdruck, der heute das Holz als Material voraussetzt. Von dieser Art ist aber die Tonne schon eine späte Schöpfung, da sie auf künstlicher und abgeleiteter Technik beruht. Der Form nach ist die Tonne gleich geeignet zum Stehen wie zu leichter Fortbewegung durch Rollen.

Von der einfachen Gestalt des Fasses gehen nun verschiedene Zweige ab. Ist das Faß bestimmt, daß die Flüssigkeit aus ihm herausgeschöpft werden soll, so setzt es eine weite Oeffnung voraus und zugleich einen festen Boden. So entsteht die Reihe der Töpfe (Abb. 24) vom Kochtopf bis zum Suppentopf und zur Punschbowle. Ihnen stellt sich bei flacher Bildung die Gruppe der Schalen zur Seite.



24. Topfform, chinesisches Gefäß von Porzellan. (Oesterr. Museum.)

Soll aber die Flüssigkeit herausgegossen werden, so verengert sich die Oeffnung und wird zum Halse. Dadurch entsteht einerseits die Reihe der Flaschen mit geradem und engem Halse (Abb. 25), andererseits die Reihe der Kannen mit besonderem, ausgerundetem Schnabel als Ausguß. (Abb. 26.) Eine Abart bildet das Gießgefäß mit langer Röhre, das durch besondere Vorrichtung zum Sprenggefäß, zum Begießungsgefäß umgebildet wird. (Abb. 27.)



a. b. c.

25. Flaschenförmige Gefäße: a. antik, b. orientalisch, c. modern französisch. (Oesterr. Museum.)



26. Kanne mit Henkel und Schnabelausguß; modern französisch. (Oesterr. Museum.)



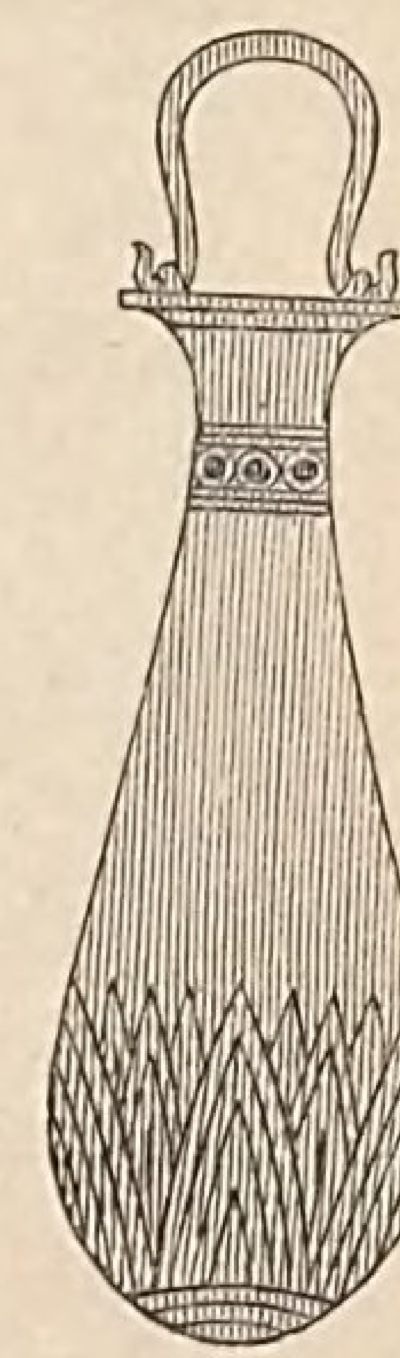
27. Henkelkanne mit langer Röhre; niederländisches Steinzeug. 16. Jahrh. (Ehemals Sammlung Paul.)



28. Griechisches Thongefäß mit drei Henkeln (Hydria). (Oesterr. Museum.)

Die Kanne erhält zur bequemeren Handhabe den senkrechten Henkel; auch der Topf kann Henkel erhalten, wenn sie auch nicht nothwendig sind. Da aber die Henkel bei dem Topf nur zum Heben dienen, so stehen sie horizontal; es kann einer sein, so bei der Casserolle, oder ihrer zwei für beide Hände. Ein dritter Henkel kann hinzutreten (so bei der griechischen Hydria), wenn der Topf zugleich zum Schöpfen wie zum Ausgießen dient; er steht dann senkrecht. (Abb. 28.)

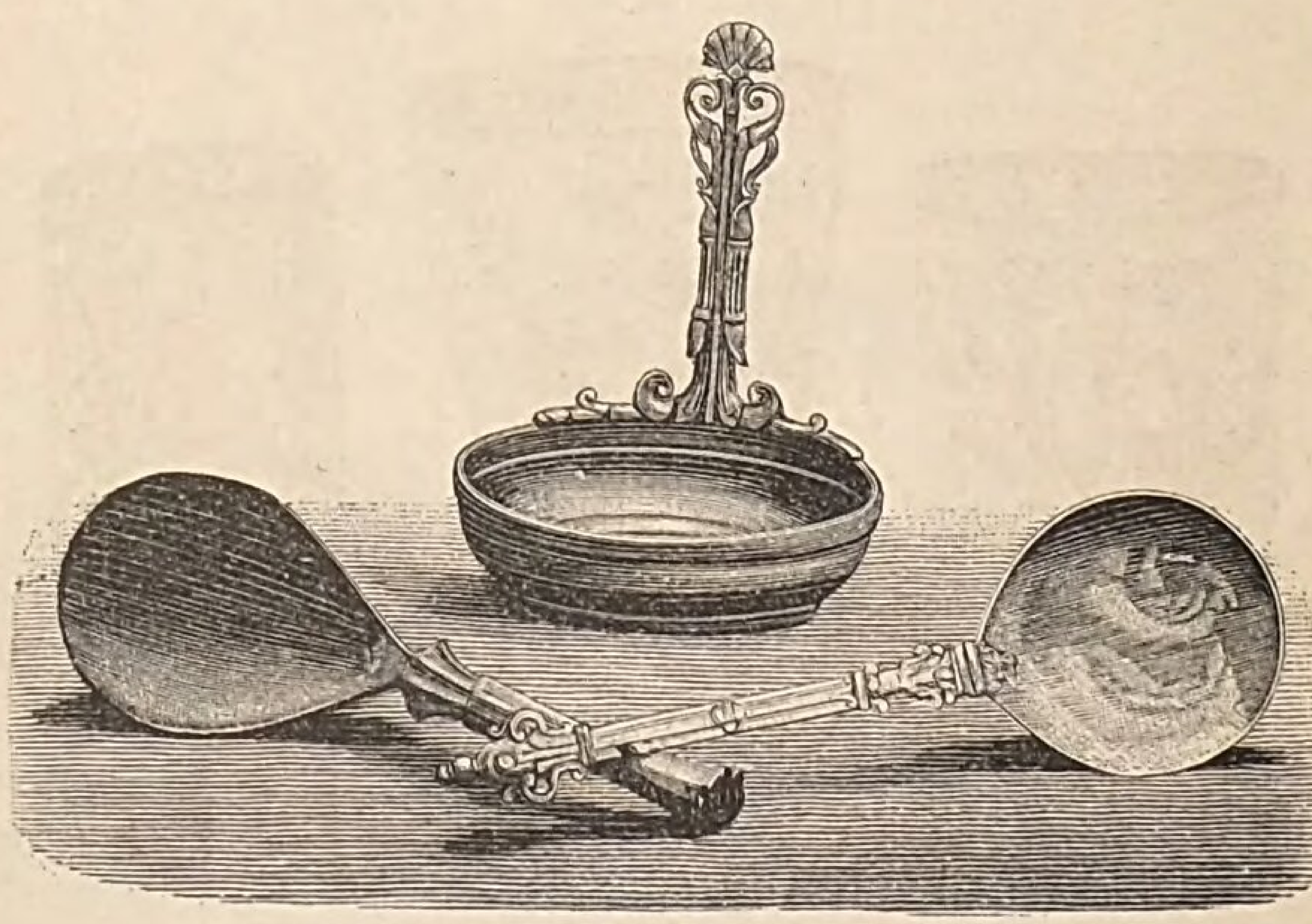
Eine neue Reihe von Gefäßen entsteht aus dem Faß, wenn es zum Tragen bestimmt ist. Alsdann erhält es über der oberen Oeffnung einen Bügel. Diese Reihe bilden die Formen des Eimers, welche Aegyptern und Griechen wohlbekannt waren; so die ägyptische Situla. (Abb. 29.)



29. Aegyptische Situla: Eimer.

Zu jenen Gefäßen, aus welchen geschöpft wird, zu den Töpfen nämlich, gesellen sich als nothwendige Ergänzung jene Gefäße, mit welchen geschöpft wird. Zu diesen gehören theils topf- oder kannenartige Gefäße mit senkrechtem Henkel, welche aber keine reine Form bilden, theils und vor allem das ganze Genre der Löffel, welches eine Fülle von Spezialitäten aus sich herausbildet. Mit langem Stiel und rechtwinkligem Ansatz der Mündung, des eigentlichen Schöpfgefäßes, dienen sie dazu, die Flüssigkeit aus tiefen Gefäßen zu holen; mit geradlinigem Ansatz des Mundstückes bilden sie die Speiselöffel, welche wieder je nach der Flüssigkeit, für

welche sie bestimmt sind, verschiedene Gestalt und Größe haben. (Abb. 30.) Ja, die Art den Löffel zu gebrauchen, welche nach Landessitte verschieden ist, ob er mit der Spitze oder mit der Seite zum Munde geführt wird, ist von Einfluß auf seine Form. Eine verfeinerte Manier bei dem Essen macht die Gestalt, wenn nicht feiner, doch praktischer.



30. Löffelformen; römisch-antiker Schöpflöffel; Löffel mit kurzem und langem Stiel. 16. Jahrhundert.

Alle diese verschiedenen und doch nahe verwandten Gruppen kann man zusammen als eine der Hauptlinien oder Hauptzweige betrachten, welche aus der gemeinsamen Stammform, dem Fasse, hervorgegangen sind. Ihnen steht eine zweite Linie gegenüber, die Linie der Trinkgefäße. Sie sind kaum minder mannigfach in ihren Nebenlinien und jedenfalls von seiten der Kunst noch in höherem Grade bevorzugt worden.

Auch bei den Trinkgefäßen ist das Faß die einfachste Form, die Urform. Das Faß unter den Trinkgefäßen ist der Becher, die gerade Cylinderform mit plattem Boden oder die abgestumpfte Kegelform in umgekehrter Stellung. (Abb. 31.) In dieser ganz einfachen Gestalt ist der Becher noch heute die gewöhnlichste Gebrauchsform für das allgemeinste und gemeinste Getränk, das Wasser. Es scheint, als sei es nicht



31. Becherformen, deutsche Gläser. 17. Jahrhundert. (Oesterr. Museum.)

nöthig viel Umstände mit diesem Stoffe zu machen. Das Maß der Größe aber ist ein verhältnißmäßig bescheidenes, denn das Wasser will in erster Frische und Kühle wie auf einen Zug geleert werden.

Anders ist es mit dem Bier. Zwar ist auch seine Grundform die des Bechers, aber da es in größeren Quantitäten genossen wird, so verlangt es auch ein größeres Gefäß, und dieses zur bequemeren Handhabe den senkrechten Henkel. Da das Bier ferner nicht sowohl um des Durstes als des Genusses willen getrunken wird, und das in der Regel nach und nach in längerer Sitzung, so fügt man

seinem Gefäß einen Deckel hinzu, um es möglichst lange frisch zu erhalten. So entsteht der Krug, der Henkel- und Deckelkrug (Abb. 32), welcher um so mehr einige Verwandtschaft mit der Kanne zeigt, als auch er wohl benützt wird, um



a. b. c.

32. Trinkkrüge mit Henkel und Deckel: a. und c. Steinzeug von Kreußen; b. niederrheinische s. g. Schnelle. 16. und 17. Jahrhundert. (Ehemals Sammlung Paul.)

seine Flüssigkeit in kleinere Gefäße zu vertheilen. Wie ihre Formen sich nahe stehen, so werden auch die Bezeichnungen Krug und Kanne oft verwechselt oder nach Belieben gebraucht. Man spricht auch vom Wasserkrug und von der Bierkanne. Man sollte sich aber daran gewöhnen, wenigstens in der Sprache der Museen und der technisch-artistischen Literatur,

mit dem Worte Krug nur das Trinkgefäß und mit dem Worte Kanne nur das Gießgefäß zu bezeichnen.

Der Krug bildet wieder eine reiche Familie. Er hat zahllose Neben- und Spielformen, deren sich die Kunst mit unbegrenzter Lust bemächtigt hat.

In allen aber erinnert der Krug noch an seine Urform; das Derbe, Bürgerliche seiner Erscheinung, wie es seiner Bestimmung zu eigen ist, kann er in keiner Weise verleugnen, selbst wenn er in edlem Metall ausgeführt ist. (Abb. 33.)


33. Silberner Krug. Um 1600.

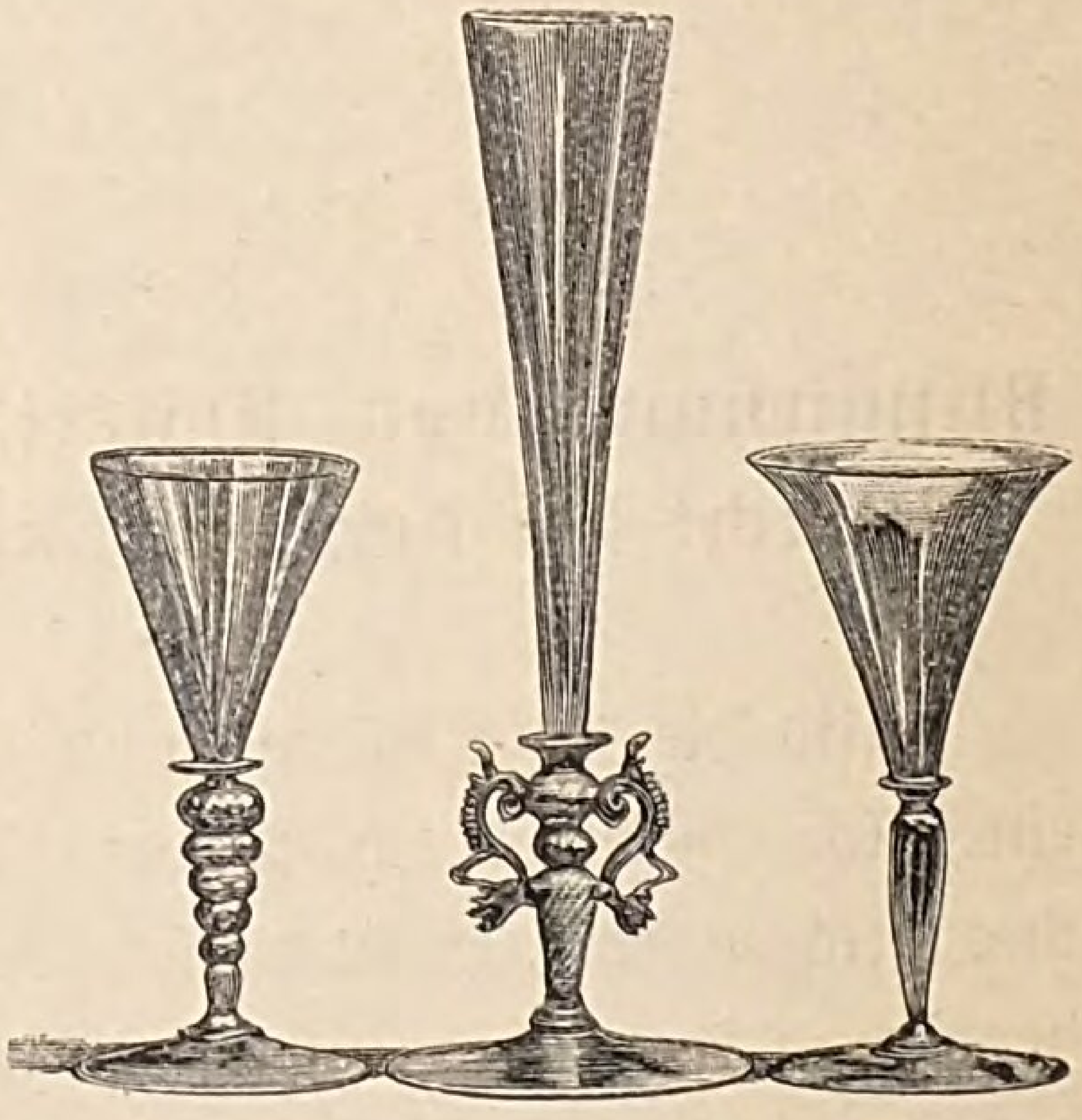
Anders ist es mit den Trinkgefäßen für Wein. Der Wein ist das geistigere, vornehmere, edlere Getränk; er verlangt und schafft daher auch die feinere, edlere Form. Langsamer, bewußter, mehr schlürfend denn in großen und schnellen Zügen genossen, mehr gekostet denn getrunken, begnügt er sich mit kleinerem Maß und kleinerem Gefäß. Die Becherform allein, in entsprechender Größe oder Kleinheit gehalten, würde, weil allzu klein, der Hand einige Unbequemlichkeit bieten und für den kostbaren Inhalt allzu einfach sein. Die Becherform erhält daher einen Ständer oder Stengel, an welche Hand oder Finger sich fest oder zierlich anlegen, und der Ständer naturgemäß einen Fuß, auf dem er sicher stehen kann. (Abb. 34.)

Das ist die Grundform des Trinkgefäßes für den Wein, bestehend aus dem becherförmigen Gefäß, dem Fuß und dem

Ständer dazwischen. Wir besitzen und gebrauchen sie heute vorzugsweise als Stengelglas, welches zu allen Weinarten dienen muß, und je nach ihrer Natur, nach ihrem Feuer und Gehalt, in größerer oder kleinerer Bildung. Nur der



34. Trinkgefäß von Bergkrystall mit Ständer und Fuß. 16. Jahrh. (Kaiserl. Sammlungen in Wien.)



35. Venetianische Stengelgläser (16. Jahrh.), das mittlere mit Flügeln. (Oesterr. Museum.)

Champagner hat sich eine oder vielmehr zwei Spezialformen geschaffen, das hohe, schlanke Glas, in welchem man beobachtet, wie die Perlen aus der Tiefe aufsteigen, und das flache, schalenförmige Glas, welches den Geist nicht überschäumen läßt. Beide aber sind nur Varianten des dreitheiligen Stengelglases. (Abb. 35.) Auch die Spirituosen haben keine eigene Form hervorbringen können; sie müssen sich

mit der verkleinerten, auf ihr Maß reducirten Form des Stengelglases begnügen. Wohl aber sind es die Stoffe, aus welchen die Formen geschaffen werden, die Kunst und auch die Geschichte, d. h. der wechselnde Geschmack und Brauch, welche eine Fülle von Spezialitäten, von Neben- und Spielformen geschaffen haben, sowie endlich das Vergnügen, die Lust des Zechers, welche nach dem Ungewöhnlichen in Form und Größe verlangt.

---

3. Kapitel.

Mitwirkung von Material und künstlerischer Absicht bei der Bildung der Hohlgefäße.

Also die Zweckmäßigkeit ist es, welche die Grundgestalt eines Gegenstandes schafft, unabhängig von dem Material, aus welchem er gebildet wird. Denn ob das Faß, der Krug, der Becher aus Thon, Glas, Holz, Stein oder Metall besteht, die Grundgestalt wird immer dieselbe sein.

Und doch übt das Material einen Einfluß auf die Form, wenn nicht auf die Grundgestalt, doch auf die fernere Ausbildung derselben.

Die Materiale, wie sie beispielsweise genannt worden, und wie sie vorzugsweise für Gefäße in Anwendung kommen, haben verschiedene Eigenschaften, nach denen ihre Technik sich richtet. Der Stein ist schwer und spröde und zerspringt leicht in zu feiner Ausarbeitung; das Holz ist biegsam, aber schwach, wenn zu dünn und zierlich gearbeitet; der Thon läßt sich

kneten, ist bildsam und gefüge, wenn noch ungebrannt, und, wenn gebrannt, erstarrt und verhärtet er zu der Form, welche ihm im weichen Zustande gegeben worden. Mit dem Glas, das feurig und dickflüssig in seine Form gepreßt oder geblasen wird, ist es ähnlich. Aber beide sind, wenn zart und fein, und selbst wenn derb und massiv, leicht brechlich und widerstehen nicht leicht dem Stoß. Anders mit dem Metall: biegsam und nachgiebig, sei es geschmolzen im Feuer oder getrieben unter dem Hammer, ist es doch hart, zäh, festhaltend und widersteht dem Stoß. Es vereinigt alle guten Eigenschaften der anderen Stoffe in sich. Dafür ist es in mancher Weise schwerer zu bearbeiten, und in der Regel, was hier aber gleichgültig bleibt, ist es auch theurer, wenigstens das edle Metall.

Nun lassen sich wohl alle hohlen Gefäße vom Faß bis zum Weinbecher aus den genannten Materialien herstellen, bei dem Stein durch Aushöhlung mit Meißel und Hammer oder durch Ausschleifung, bei dem Holz durch Ausdrehung und Abdrehung, bei dem Thon durch Modellirung auf der Drehscheibe, bei dem Glas durch die geblasene Hohlform, bei dem Metall durch Gießen und Treiben. Allein man wird und darf nicht alles machen, was man machen kann. Da die Gegenstände, um welche es sich handelt, praktischer Natur sind, so darf man ihre Solidität nicht vernachlässigen. Man wird die Eigenschaften des Materials, seine Stärke und seine Schwäche beachten müssen; man darf die Form nicht so bilden, daß die schwachen Eigenschaften gefährlich werden.

Daraus folgt nun, daß jedes Material, je nach seiner Art, nach seinen Eigenschaften, in Bezug auf die weitere

Ausbildung der Form, d. h. in Bezug auf eine feinere oder reichere Gliederung, seine Gränzen besitzt. Das eine Material erlaubt mehr, das andere weniger.

Demnach verlangt der spröde Stein eine massiv gehaltene Form und eine dicke Wandung. Er ist also wohl z. B. für



36. Gartenvase aus Stein. Um 1700.

einen Taufstein geeignet, für größere decorative Vasen, wie sie Garten und Architektur zu zieren haben (Abb. 36), wenig aber für kleine und zartgeformte Gefäße. Dem scheinen nun wohl in unseren Schatzkammern, Museen und Kunstcabinetten die überaus zierlichen Gefäße aus Krystall und Halbedelstein zu widersprechen. Aber sie scheinen es auch nur, denn sie

sind erstens reines Luxusgeräth, das mit viel Mühe und Arbeit hergestellt ist, und zweitens bedürfen sie überall des Metalls, die feingeformten Glieder, welche aus verschiedenen Stücken bestehen, zusammenzuheften. (S. Abb. 13. 34.)

Holz ist schon seiner Natur nach für Flüssigkeiten nicht allzusehr geeignet und wird daher in der Regel auch nur zu



37. Amphoren — einfach contourirte antike Gefäße. (Oesterr. Museum.

den gröberen Gefäßen verwendet, zur Tonne, zum Faß, zum Eimer. Für diese Gefäße ist es auch formell von Einfluß, indem es einen schrägen oder gebogenen Contour verlangt, um die Reifen und Bänder in straffer Spannung fest aufschlagen zu können. Die Kunst des Drechslers vermag das Holz wohl in zierliche Becherformen auszuarbeiten und ihnen ein gegliedertes Profil zu geben, aber das sind auch nur Spiel- oder Ziergefäße oder kaum je für Flüssigkeiten bestimmt. Gewisse Zecher freilich, die für altgermanische Ur-

wälderart schwärmen, lassen sich einen Humpen aus einem Baumstamm drehen und trinken auch daraus und andere „kommen ihnen nach"; sie haben ihre Freude an der rohen Form, die ebenso der Absicht wie dem Material entspricht.

Mehr als Stein und Holz ist in allen Arten der gebrannten Erde gestattet, in der antiken Terracotta, in Majolika und Faience wie in Steingut und Porzellan. Mit allen läßt sich eine gewisse Feinheit des Profils erreichen, aber sie alle finden auch ihre Gränzen. Die antiken Terracottagefäße haben gewiß eine ausgeprägte, fein durchgebildete Form, aber niemals ein reiches, vielfach gegliedertes Profil (Abb. 37); die Linien sind einfach, wie schön auch immer, und der Glieder sind wenige. Und dazu sind wohl die meisten Gefäße, weil nur zur Zierde oder zur Erinnerung bestimmt, feiner gearbeitet, z. B. in Fuß und Henkel, als diejenigen, welche dem Gebrauche des Lebens gedient haben.



38. Majolikaflasche. 16. Jahrhundert, 1. Hälfte.

Desgleichen waren die Majolikengefäße der Renaissancezeit auf schöne und edle Form bedacht, aber wie einfach sind sie in Linien und Gliederung, wie derb und voll in ihrer Masse! (Abb. 38.) Man braucht nur ein solches Gefäß mit einer Silberarbeit des sechzehnten Jahrhunderts zu vergleichen, und der wohlbewußte Unterschied ist in die Augen springend.

(Abb. 39.) Die italienischen Künstler haben daher auch höchst selten die Majolika für ein Trinkgefäß benützt, wohl einsehend, daß das Material zu derb, zu roh und daher eine zu dicke Masse erfordert, um einerseits dem Trinker bequem zu sein, andererseits ein zierliches Gefäß daraus zu bilden. Anders dachten freilich die derberen Deutschen, welche zu jener Zeit, im sechzehnten Jahrhundert, die gewaltigsten und unmäßigsten Trinker waren. Für sie, so scheint es, war die niederrheinische Steinzeugmasse das rechte Material. Zahllos sind die Kannen, Krüge und sonstigen Trinkgefäße, welche uns noch heute von jenem Stoffe und jener Zeit geblieben sind, und sie verdienen auch mit gewissem Recht ob ihrer gesunden, naturwüchsigen Formen die Vorliebe, welche der Kunstsammler ihnen widmet. Aber sie alle, so zahlreich sie sind, lassen sich auf wenige, höchst einfach profilirte Grundformen von ziemlich massiver Art zurückführen. Das Material erlaubt nicht mehr. (S. Abb. 32.)



39. Silberpokal mit reicherem Contour. 16. Jahrhundert, Ende. (Stockholm.)

Auch das Porzellan, das im Vergleich mit Majolika und Steinzeug von viel feinerer Art ist, findet seine Gränzen. Die chinesischen und japanischen Gefäße, welche dem Porzellan

der Rococozeit zunächst zum Vorbilde gedient haben, sind viel zarter in der Wandung, feiner in Fuß, Hals und Henkel, wo dieselben vorhanden sind, aber sie sind durchweg einfach profilirt, trotz der reichen Bemalung und der chinesischen Capricen mit ihrer Willkür und Regellosigkeit, mit welcher sie nur zu gerne über Regel und Gesetze hinwegspringen. (Abb. 40.) Außerdem bringt es die Schmelzung des Porzellans im Brande mit sich, daß die vorspringenden Glieder sich abrunden, die Schärfen und Kanten sich abstumpfen, und die fließende Glasur die Tiefen ausfüllt. Das kann bei ausgezeichneter Technik auf ein geringes Maß reducirt werden, immer aber bleibt ein Rest übrig.



40. Chinesische Porzellanvase von einfacher Form.

Noch weiter als mit dem Porzellan kann man mit Glas in der Profilirung der Gefäße gehen. In der Natur des geblasenen Glases liegen die flüssigen, geschweiften Linien, und in dieser Richtung sind die venetianischen Trinkgläser fein gebildet wie die griechischen Terracotten, in der Regel aber auch ebenso einfach. Was sie für das Auge reich und mannigfach gestaltet, sind meist Spielereien, technische Kunststücke, welche ihnen angesetzt sind, wie bei den Flügelgläsern. Im Gegensatz sind bei den böhmischen Kry-

stallgläsern, welchen der Schliff die feinere Form giebt, die graden Linien die vorherrschenden, in den Facetten kommt selbst an der Außenseite die Fläche statt der Rundung zum Ausdruck. (Abb. 41.) Das war so im achtzehnten Jahrhundert. Die heutigen böhmischen Krystallgläser sind durchgängig zur Rundung zurückgekehrt und mühen sich selbst um eine wechselvolle, im Runden und Scharfkantigen abwechselnde Gliederung, welche allem anderen Material voraus den Metallgefäßen am nächsten kommt. Aber Reichthum und Zartheit werden dabei nicht selten auch nur auf Kosten der Solidität erreicht.



41. Venetianisches Flügelglas (16. Jahrh.) und böhmisches facettirtes und gravirtes Glas (17.—18. Jahrh.). (Oesterr. Museum.)

Mit dem geschmeidigen und doch festen Metall nun ist jede, man kann sagen, die denkbar reichste Form möglich. Das Profil kann in jeder Weise abwechseln zwischen dem Scharfen und dem Stumpfen, dem Graden und dem Runden, es kann tief einschneiden und weit heraustreten von seinem festen Kern. Wandung und Kern können massiver sein, wie der Guß verlangt, oder papiergleich dünn mit dem Hammer ausgetrieben. Das Metall, das edle zumal, setzt dem Willen, der Phantasie des Künstlers kaum noch Gränzen. (S. Abb. 9. 39.)

Und das ist nun das dritte formgebende Moment, der Wille, die Absicht des Künstlers. Er wird ein Gefäß, in

dessen Natur und Bestimmung die Rundung liegt, nicht viereckig gestalten dürfen, oder er handelt eben wider die Natur, wider die Logik, wider die Gesetze der Kunst. Er kann sein Material wählen, aber er kann das Material nicht quälen, ihm nicht Zumuthungen stellen, welche es nach seinen Eigenschaften nicht erfüllen kann. Aber auch, wenn er beides beobachtet, wenn er den Bedingungen folgt, welche die Zweckmäßigkeit vorschreibt, wenn er sich innerhalb der Gränzen seines Materials hält, bleibt seinem gestaltenden Willen noch ein großer Spielraum, ein weites Feld schöpferischer Thätigkeit übrig, und das selbst in Bezug auf die Form allein, abgesehen noch von jedem Ornament.

Nehmen wir den Krug als Beispiel. Der Künstler kann die einfachste Form desselben, das gradlinige, cylindrische, mit einem Henkel versehene Gefäß, nach Lust und Willen in ungezählter Weise umbilden. Er kann das Gefäß hoch und schlank halten oder niedrig und breit; er kann den Contour einwärts oder auswärts schweifen bis zu weitbauchiger Ausladung; er kann ihm Fuß und Hals hinzufügen und es mit einem Deckel versehen. Für alles das steht ihm die Fülle der Linien, die Mannigfaltigkeit der Proportionen zu Gebote, über welche seine Absicht, sein Schönheitssinn allein entscheidet, nur daß schließlich die Zweckmäßigkeit nicht verletzt werden darf.

Viel größer noch ist Freiheit und Machtgebiet des Künstlers bei dem Wein- oder Stengelbecher. Welche Fülle von Gestalten, die doch alle derselben Grundform entsprossen sind, hat nicht der Lauf der Zeiten, der Wechsel des Geschmacks, die Laune des Künstlers daraus geschaffen! Die Urform giebt drei Bestandtheile, die faßförmige Cuppa (den

Bauch oder Rumpf), den schlanken, stengelförmigen Ständer und die Fußplatte. Verbindet man die drei mit einander, so ist das Gefäß wohl fertig und kann seinen Dienst thun, aber es ist kein schönes Gefäß; die Aesthetik hat noch nichts damit zu schaffen.

Nun kommt der umformende, bewußte Wille des Künstlers. Er schrägt die gradlinige Cuppa ab oder schweift ihren Contour einwärts nach dem Ständer zu, um sich in minder schroffer Weise an ihn anzuschließen. Er giebt dem säulenartigen Ständer einen Knopf oder Knauf in der Mitte, den Nodus, zunächst wohl um sich bequemer und fester in die Hand zu legen; dann hebt er drittens den Fuß und giebt ihm einen schrägen, nach unten ablaufenden Contour, um auch hier die Verbindung, den Uebergang vom Ständer zum Fuß angenehmer für das Auge zu gestalten.

So sind drei neue Momente, welche schon ästhetischer Art sind, hinzugetreten. Mit ihnen arbeitet die Phantasie des Künstlers. Die Cuppa läßt sich gradlinig, schräg, rund oder facettirt gestalten; ihr Contour läßt sich einwärts oder auswärts schweifen, kegel- oder eiförmig spitz, halbkugelig, mehr als halbkugelig oder flacher wie eine Schale halten; sie läßt sich gliedern, mit Bändern, wulstigen Reifen umziehen und so, bequem für eine mannigfache Ornamentation, in mehrere Abtheilungen zerlegen. Aehnlich kann man mit dem Fuß verfahren; man kann ihn gliedern, seine Contouren einwärts oder auswärts schweifen, beides wechseln lassen und scharfe Glieder dazwischen einsetzen, immer aber wird man ihn in Proportion zum Hauptbestandtheil der Cuppa halten müssen.

Die reichste Gliederung, wenigstens im Profil betrachtet, hat von allen dreien wohl der Ständer erfahren. Aus dem schlichten, röhrenförmigen Stengel ist ein überaus mannigfaches Gebilde geworden, das, bald schlanker und zierlicher, bald stämmiger und derber, hier sich tief einzieht, dort weit auslädet, dann anschwellt und wieder sich langsam senkt und mit Knäufen den Uebergang zum Fuße bildet. Der Nodus allein hat eine ganze Geschichte in seinem Wechsel, in seinen verschiedenen Bildungen, wenn man nur die verschiedenen Stilarten in Betracht zieht.

Auf diese Weise ist jene ungezählte Fülle von Trinkgefäßen entstanden, welche uns noch heute Bibliotheken wie Kunstsammlungen in Abbildungen wie Originalen darbieten. Jeder Kunstgeschmack, alle Zeiten haben mitgearbeitet. Die Aegypter kannten die Urform und haben sie variirt; die griechischen Töpfer haben im Kantharos ihre feinsten und reizendsten Gebilde daraus gemacht; die Kirche hat sie allen ihren Kelchformen zu Grunde gelegt und bis auf den heutigen Tag treu bewahrt (Abb. 42); der deutsche „Römer" in seiner traditionellen Form ist ihre Reminiscenz aus der Urzeit; die Renaissance hat ihre wundervollen Silberpokale, ihre reinen, tadellos gelungenen Gefäße von Krystall und Edelstein nach dem gleichen Motive geschaffen. Gleichzeitig haben die Venetianer mit Hülfe dieses Motivs ihre Glasindustrie zu einer edlen Kunst umgewandelt, und darnach verdankt ihm die böhmische Glasindustrie ihre schönsten, noch heute gesuchten und geschätzten Leistungen. Die Willkür der Barockzeit und des Rococo haben sich von der Urform nicht losmachen können; sie haben nur neue, wenn auch nicht allzu gelungene Spiel=

formen daraus gemacht. Und so liegt sie auch heute noch allen Trinkgefäßen zu Grunde, welche nur für den Wein geschaffen werden, sei es in Metall oder Glas, welches letztere Material heute über alle anderen in Anwendung und Gebrauch den Sieg davongetragen hat. Und das Glas bietet heute so schöne Leistungen, daß es scheint, als ob trotz der vorausgegangenen Jahrtausende die Künstlerphantasie das Motiv nicht erschöpft habe.


42. Kelch mit reich gebildetem Ständer. 17. Jahrhundert.

Es ist nicht erschöpft, wenn es auch der erfindenden Phantasie nur gestattet ist sich in Varianten zu bewegen. Aber die vorausgegangenen Zeiten waren auch nicht viel besser daran. Auch für sie waren Zweckmäßigkeit, Material und Grundform gegebene Bedingungen, über welche sie nicht hinaus konnten; diese schrieben Gesetze vor, welche sie nicht überschreiten durften.

4. Kapitel.

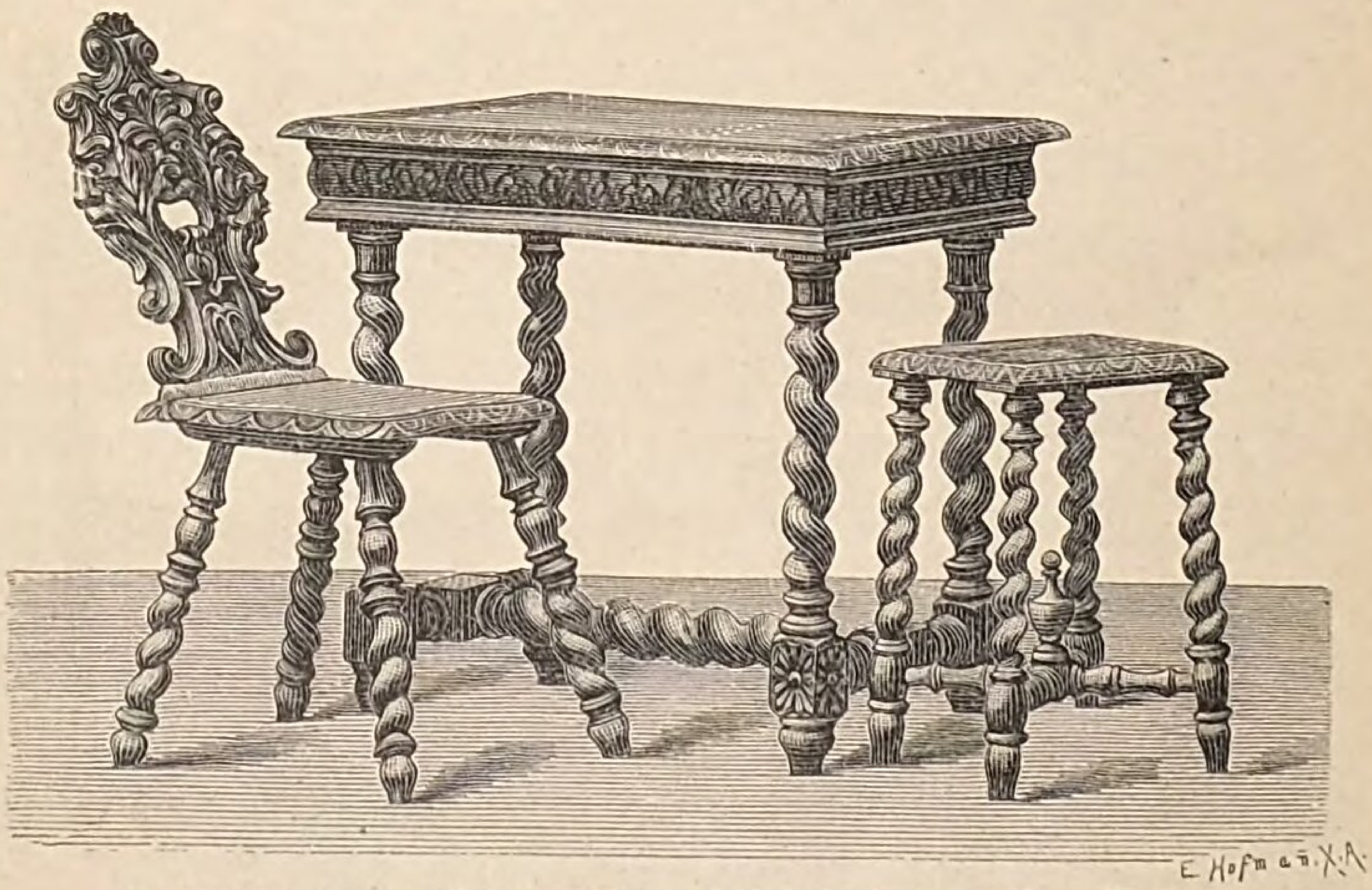
Das Verhältniß von Form, Material und künstlerischer Absicht, nachgewiesen an den Möbeln.

Den runden Gefäßen so fern wie möglich steht jene Gruppe kunstgewerblicher Gegenstände, welche man als Möbel zu bezeichnen pflegt; wir meinen Möbel im engeren Sinne, nicht den gesammten Hausrath, die gesammte bewegliche Habe, wozu ja auch die Gefäße gehören würden. Es sind die Sitzmöbel, von denen wir reden, die Tische und das Geschlecht der Kisten, Kasten und Schränke, welche wir der Kürze halber in Ermangelung einer gemeinschaftlichen Bezeichnung unter dem allerdings doppelsinnigen Worte der Standmöbel zusammenfassen wollen. Aber der Ausdruck bildet wenigstens einen verständlichen Gegensatz zum Sitzmöbel.

Diese Möbel, wie gesagt, stehen den runden Gefäßen nach ihrer Art und Bestimmung so fern wie möglich, und doch befinden sie sich gegenüber der Zweckmäßigkeit, dem Material, dem Willen und der Phantasie des Künstlers in ganz dem gleichen Verhältniß. Sie sind den gleichen Bedingungen und Gesetzen unterworfen.

Heute sind beide Arten von Möbel, die Sitzmöbel wie die Standmöbel, zwei ganz verschiedene Dinge. Jene (und mit ihnen sind in dieser Beziehung die Tische verwandt) sind als Gestelle zum Tragen bestimmt, bei diesen erscheint der bergende Verschluß als der Hauptzweck. Darauf beruht die heutige so verschiedene Gestaltung.

Von Anfang an war das, wenigstens der Idee nach, nicht der Fall. Beide gehen von dem gleichen Zweck des Tragens und daher von der gleichen Form des Gestelles aus. Die Urform des Schrankes ist das offene tragende Gestell, die Etagèrenform. Das Gerüst war früher; zu dem Gerüst ist die Füllung gekommen, und mit der Füllung

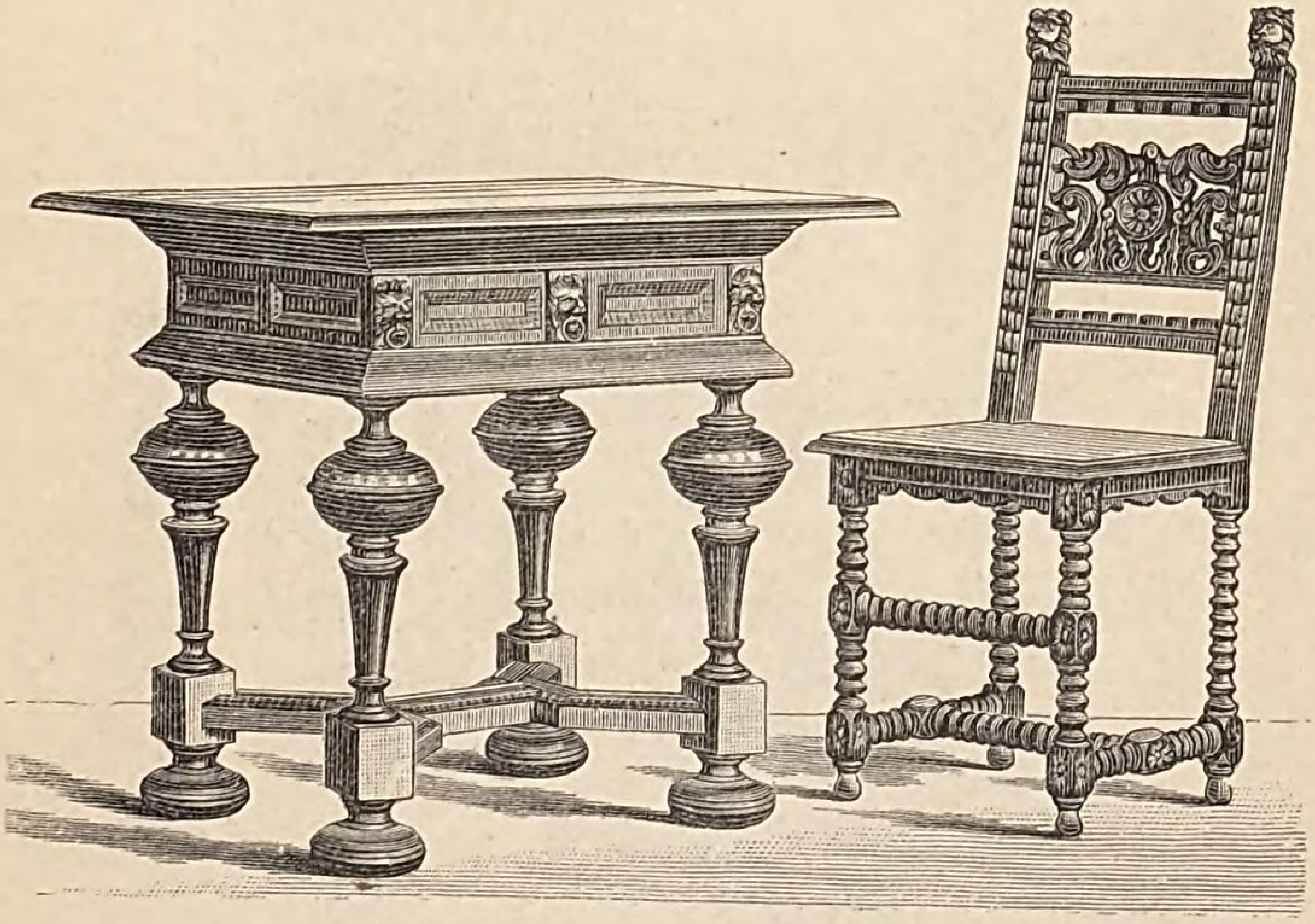


43. Stockel, Bauernsessel und Tisch. 17. Jahrhundert. (Oesterr. Museum.)

Thüre und Verschluß, oder für den niedrigen Kasten, für Truhe und Koffer, der Deckel. Als das Gerüst Füllung erhielt, wurde es zugleich zum Rahmen, und hatte damit einen doppelten Zweck zu erfüllen, zu stützen und abzuschließen.

Das Sitzmöbel ist in seiner geschichtlichen und formellen Entwicklung im Wesentlichen geblieben, was es war, ein Gestell. Und so ist es mit dem Tisch, dessen untere Hälfte, die Stütze, eine ähnliche Entwicklung hat. Ursprünglich vielleicht ein Holzklotz, ein Baumstamm, der als Sitz diente,

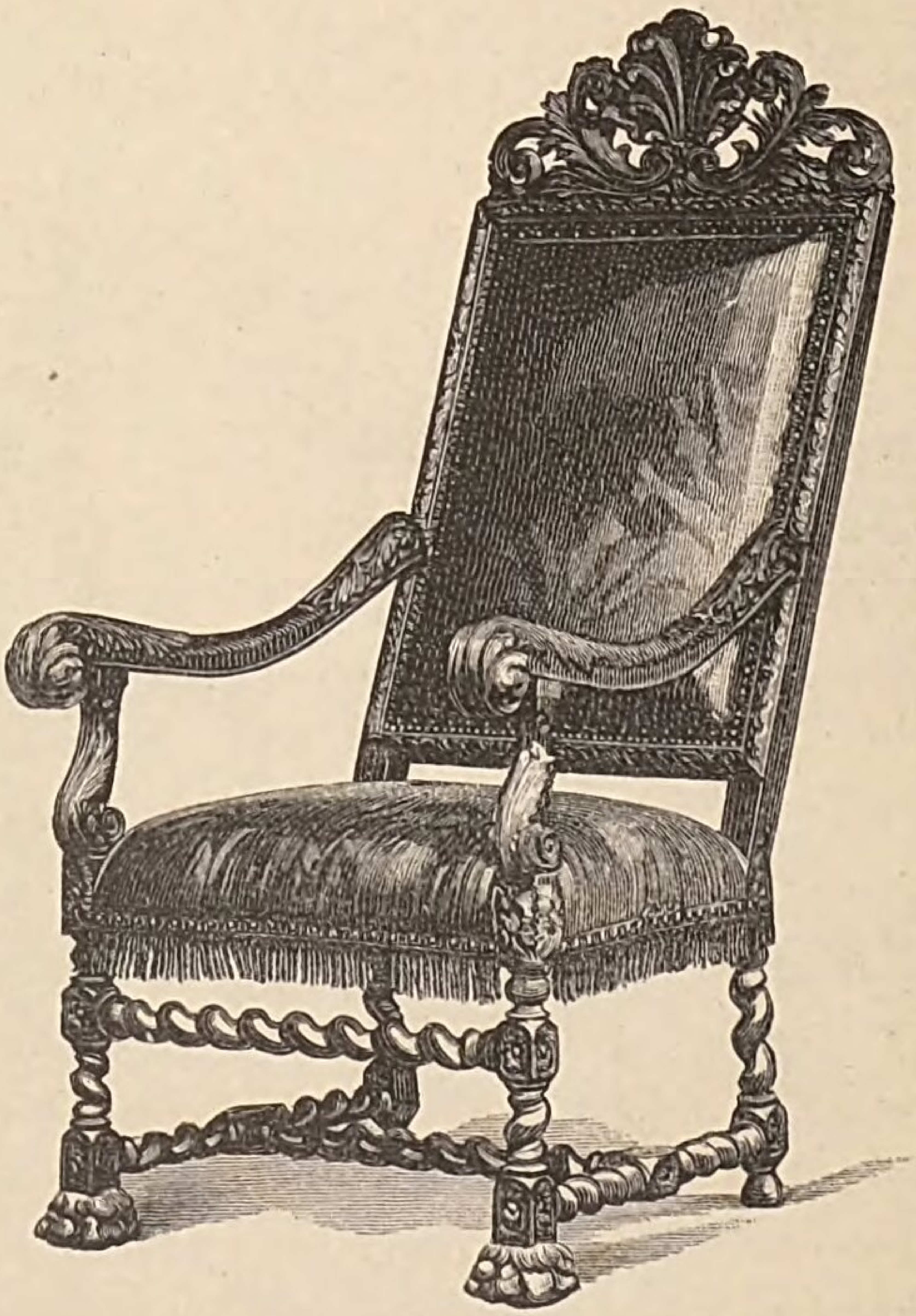
wurde das Sitzmöbel als Möbel erst erfunden, da man dem Sitzbrette vier Beine einschob. (Abb. 43.) Ursache davon war die erweiterte Zweckmäßigkeit, die Nothwendigkeit größerer Leichtigkeit und Beweglichkeit. Der einfache Sitz, der „Stockel", der Sessel, verlängerte sich zur Bank, um auch dem Liegenden wie dem Sitzenden gerecht zu sein, wohl auch dem paar-



44. Stuhl und Tisch. 17. Jahrhundert. (Oesterr. Museum.)

weisen Dasein des Menschen zu gefallen. Sessel und Bank erhalten Rücklehne zur lässigen Ruhe für den Rücken, den Alter oder Tageswerke gekrümmt und gebeugt hatten (Abb. 44); sie werden mit Seitenlehnen versehen, den arbeitsmüden Händen und Armen eine Stütze zu gewähren. Dann ist die Weichlichkeit zur Bequemlichkeit gekommen, hat den harten Sitz mit Kissen belegt, und Rücken, Lehnen und Sitz reich

gepolstert. (Abb. 45.) So sind die Sitzmöbel entstanden, wie wir uns ihrer heute erfreuen, Sessel, Stuhl und Armstuhl, Sopha und Bett. Das Gerüst ist wohl verkleidet worden, immer aber ist es vorhanden mit Ausnahme des



45. Armstuhl. 17. Jahrhundert, 2. Hälfte.

Divans, wenn er nach orientalischer Art aus Kissen aufgebaut wird.

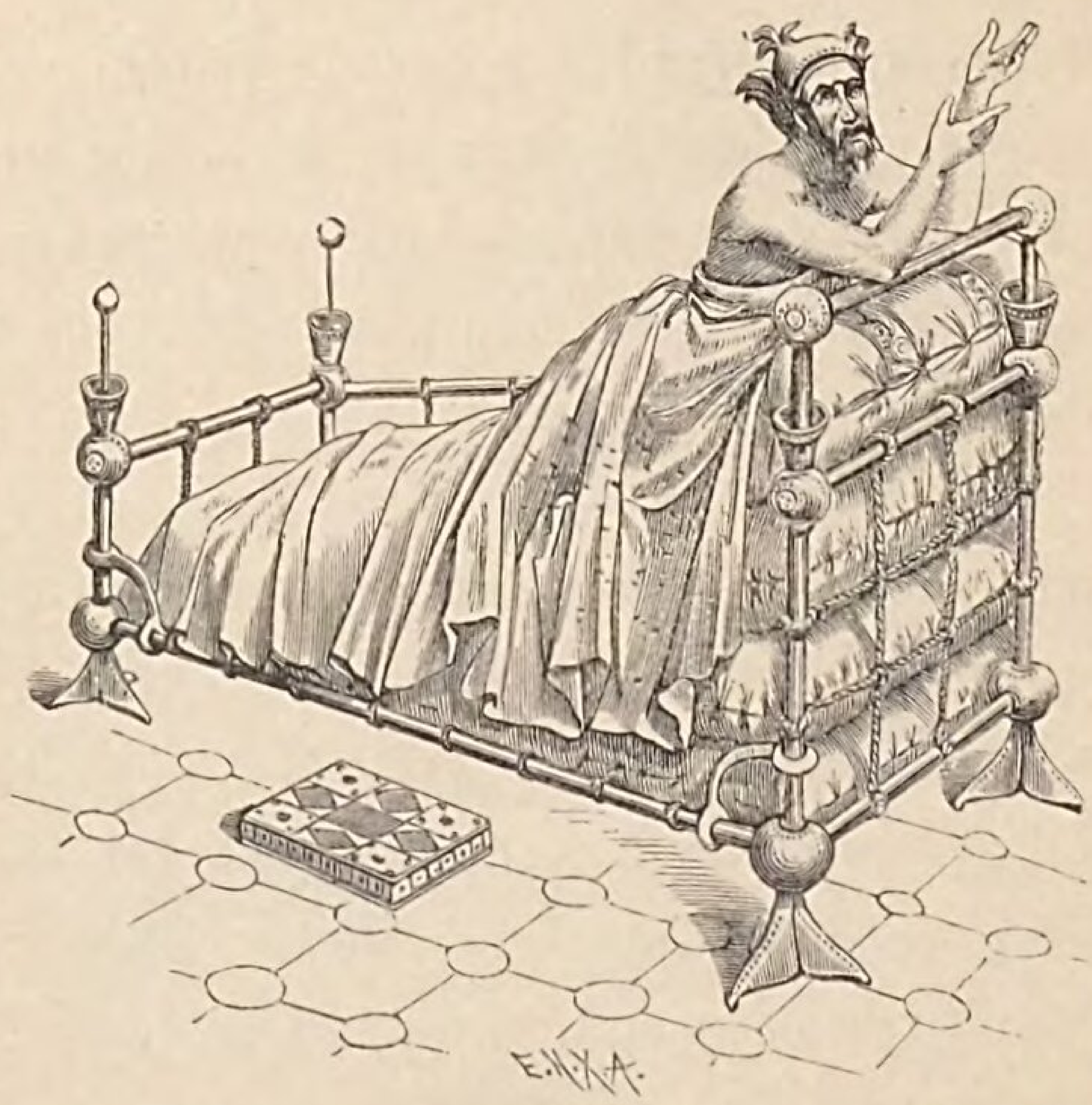
Der Zweck also ist es, welcher alle diese verschiedenen Gestalten des Sitzmöbels geschaffen hat. Material und Künstler können daran nichts ändern: sie können nicht be-

liebig andere Formen an die Stelle jener setzen, welche die Zweckmäßigkeit hervorgerufen hat. Wohl aber übt das Material von Rechts wegen seinen Einfluß auf die Stärke und die Ausbildung des Details, und Wille und Laune des Künstlers können das Möbel einfacher oder reicher ausstatten; der Künstler kann es gestalten nach einem bestimmten Stil und in Harmonie mit der Umgebung.

Das Holz erscheint wie von der Natur zum eigentlichen Material der Sitzmöbel bestimmt. Der straffe, schlanke Stamm repräsentirt in unserer Idee die Stütze; in aufrechter Stellung leistet das Holz dem senkrechten Druck von oben einen außerordentlichen Widerstand; zäh, wenn auch biegsam, trägt es Lasten auf verhältnißmäßig weite Spannung. Das Holz war daher das erste Material für das Sitzmöbel wie für alles Gerüst und hat für unser Auge die Stärke aller constructiven Theile bestimmt. Wir haben es aus der Gewohnheit des Holzes, Stuhlbeine, Lehnen u. s. w. von gewisser Stärke zu sehen und zu verlangen. Insofern nun das Holz sich schneiden, schnitzen, drehen läßt, ist es auch als Material von Einfluß auf die Profilirung der Glieder gewesen, doch das steht erst in zweiter Linie.

Holz ist aber wohl das bevorzugte, doch nicht das einzige Material für Möbel gewesen. Griechen und Römer haben gerne die Gestelle ihrer Sitze und Lager aus Bronze hergestellt, und das frühe Mittelalter hat noch eine Zeitlang traditionell an dieser Sitte festgehalten. Auch uns heute sind die eisernen Möbel nicht unbekannt; man war bemüht, Sessel und Sophas aus eisernen Stäben salonfähig zu machen, und manche bedienen sich der eisernen Bettgestelle mit Vorliebe.

Das Metall konnte nun an den Grundformen des Sitzmöbels, wie sie vom Zweck geschaffen worden, nichts ändern; was es aber änderte, waren die Dimensionen der Theile. Das Metall ist stärker, zäher, tragfähiger; das Stabwerk und Leistenwerk, die stützenden wie die tragenden Glieder, konnten also viel dünner gehalten werden als die gleichen



46. Bett von Metall — Eisen oder Bronze. 12. Jahrhundert. (Nach Viollet—le—Duc.)

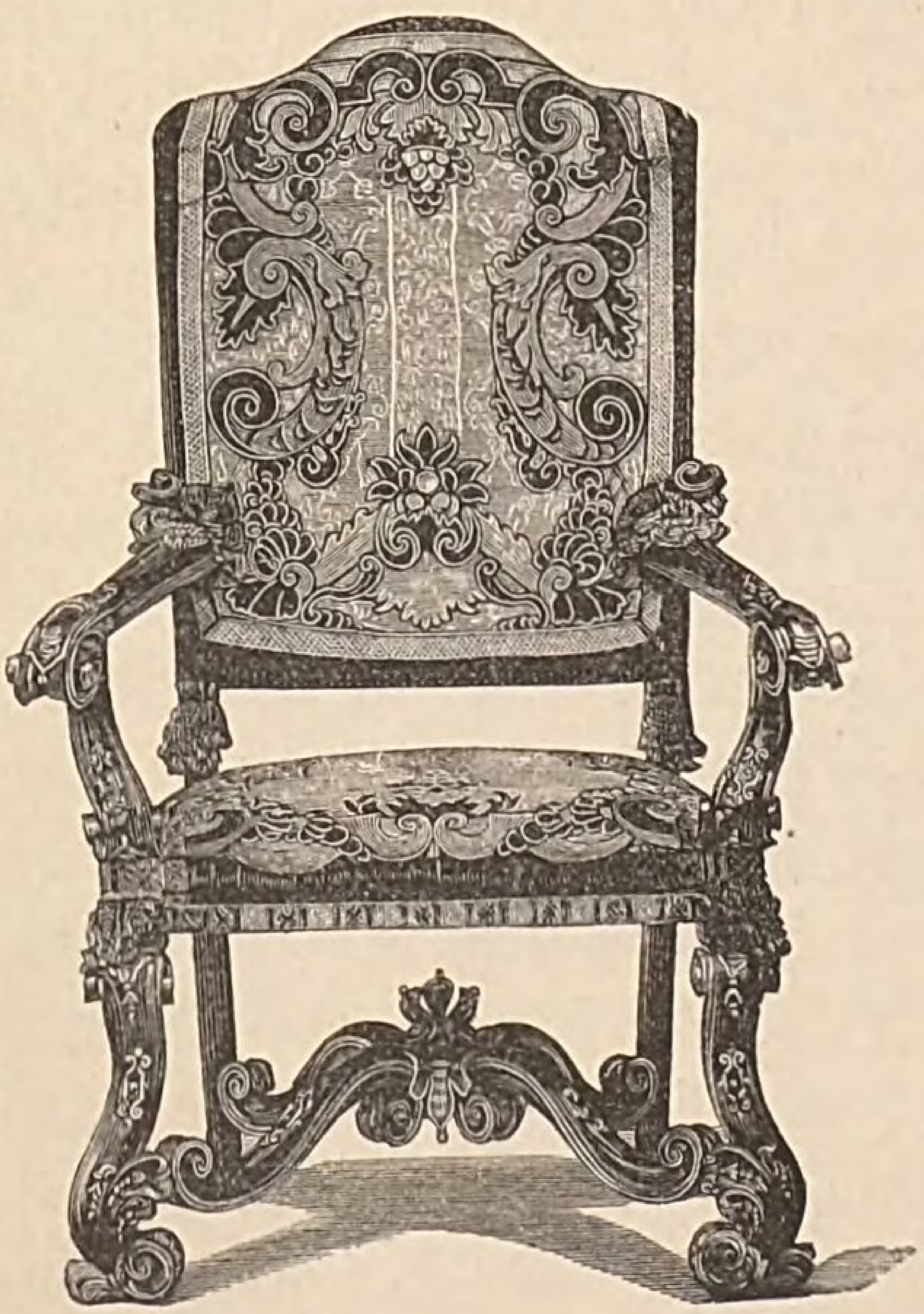
Theile von Holz, und sie mußten es auch, denn mehr Material zu gebrauchen als nothwendig, ist für das Gewerbe Verschwendung. So sind in der That die ehernen Möbel der Alten feiner in der Gliederung, so die des Mittelalters (Abb. 46), und so gilt es für die heutigen Eisenmöbel und ihr dünnes Stabwerk. Man darf aber eben deshalb, wie es wohl heute geschieht, den eisernen Stäben nicht den Anstrich von Holz geben, weil sie ihren Dimensionen nach eben nicht

Holz sein können; wären sie es, so würden sie zusammenbrechen.

Andererseits verlangt der Stein, wenn er zum Sitzmöbel verwendet wird, viel stärkere Dimensionen. Die Alten liebten, wie bekannt, die Marmorsitze, wo dieses Möbel nicht mobil zu sein brauchte, und auch wir verschmähen sie nicht an öffentlichen Plätzen, an den Häusern oder in Vorhallen, wo sie mit zur architektonischen Zierde gereichen. Der spröde Stein aber, der leicht bei dem Stoß zerspringt oder sich abdrückt unter der Last, wenn zu dünn gearbeitet, erfordert eine solide Stärke, eine hinlängliche, selbst im Verhältniß zum Holz bedeutende Dicke in allen Theilen, welche als Stütze dienen.

So hat der Wechsel des Materials die Grundform des Sitzmöbels bestehen lassen müssen; auch der Wandel des Zeitgeschmacks hat sie nicht zerstört, d. h. die Künstler der früheren Zeiten, und ebenso wenig darf es der Künstler von heute. Sein ist daher die Art, wie er jeden Bestandtheil gliedern, profiliren oder verzieren will; er kann die Pfosten viereckig oder gerundet halten, säulenförmig oder spitz zulaufend, breit oder zart; er kann sie kerben, mit Hohlkehlen umziehen, mit Wülsten umlegen, canneliren, incrustiren, die Füße als Löwenfüße gestalten, was alles aber schon in das Reich des Ornamentes fällt, das hier noch außer Frage steht. Er kann ferner die Lehnen füllen und Sitz und Rücken polstern. Er kann die Beine zu mehrerer Festigkeit mit Stäben im Viereck oder im Kreuz verbinden; er kann alle Pfosten und Stäbe senkrecht auf einander stellen und die Beine kreuzen oder spreizen wie bei dem sog. Bauernsessel;

er kann alle Theile schweifen, alle Stützen drehen und krümmen, die Lehnen nach rückwärts hinaus oder um den Rücken biegen, wie es schon die Griechen und Römer mit ihren Stühlen machten, oder wie es in anderer Weise vom Rococo geschehen ist. (Abb. 47, vergl. Abb. 45.) Bei solcher Schweifung und Krümmung aber, namentlich wenn er der Weise des Rococo folgt, stößt der Künstler auf eine unvermeidliche Klippe: beruhen seine Krümmungen nicht auf der natürlichen oder naturgemäß hergestellten Biegung des Holzes, so sind sie wider den Wuchs, wider die Eigenschaften desselben und entbehren damit der Berechtigung. Man kann sich von diesem Standpunkt aus wohl die sog. gebogenen Möbel gefallen lassen, weil ihre Biegung dem Wuchse entspricht, nicht aber die modernen geschweiften Sessel und Sophas, insofern das Gerüst nur aus Fragmenten zusammen geleimt ist.



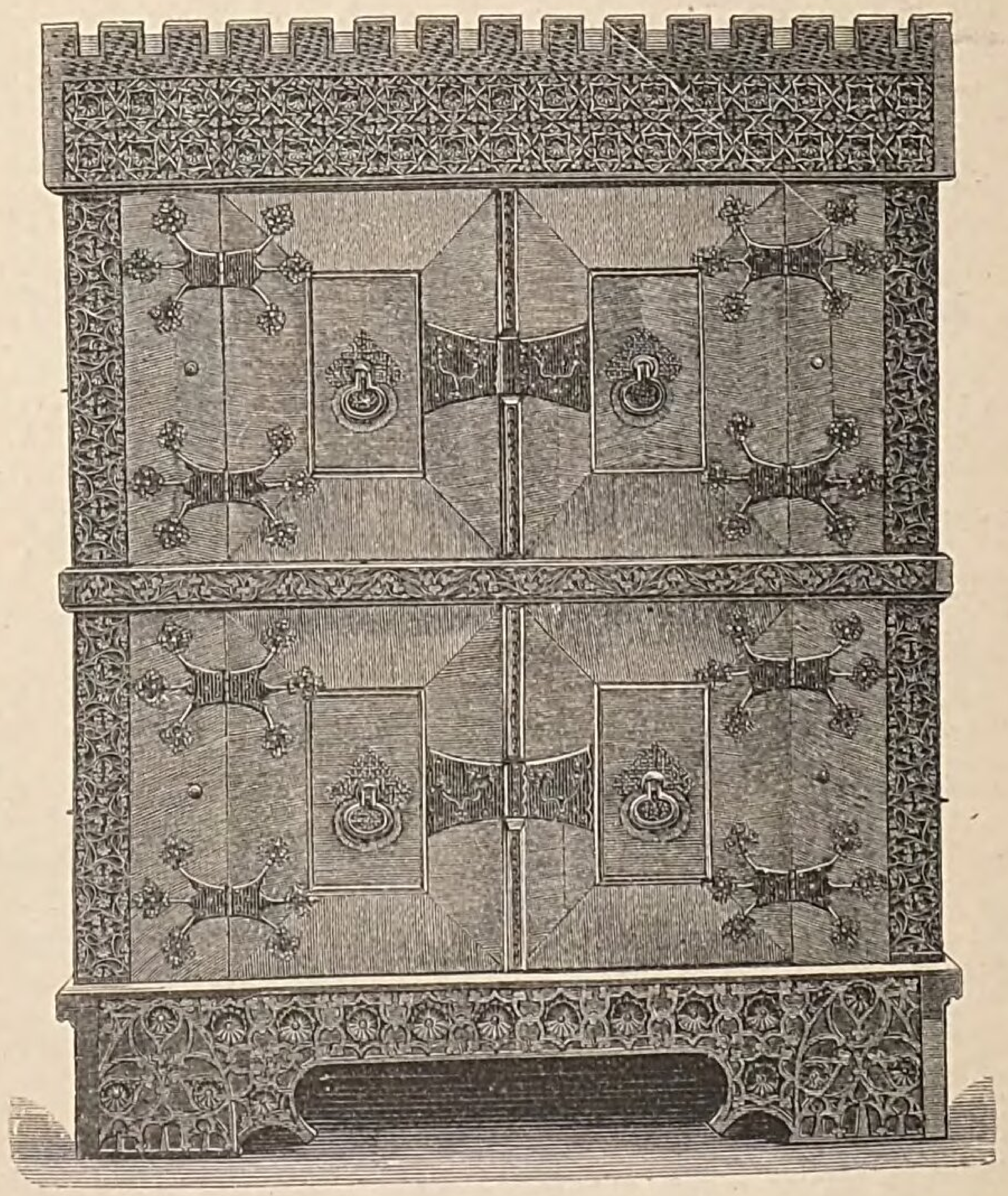
47. Fauteuil in Rococostil, 1710—1720.

Ist Holz das bevorzugte Material für Sitzmöbel, so ist es für alles, was Kisten, Kasten und Schränke heißt, das

alleinige, denn eiserne Kasten und Kassen sind zu sehr Spezialität von eigenthümlichen Anforderungen, um hier in Frage zu kommen. Alle Dimensionen des Gestells, des Gerüstes werden also vom Holz bestimmt. Aber bei Kasten und Schrank handelt es sich nicht bloß um das Gerüst; aus dem offenen Gestell ist ein bergendes, umschließendes Geräth geworden. Die Zwischenräume des Stabwerks haben eine Füllung erhalten, und auch hier ist es das Holz, welches, vermöge seiner Eigenschaft sich in dünne Bretter zersägen zu lassen, sich als das passendste Material einfindet.

Mit der Füllung hat aber auch das Stabwerk eine zweite Function erhalten. Bisher hatte es bloß zu tragen und war nur Stütze; jetzt umschließt es und ist damit zugleich ein Rahmen geworden. Und ferner ist die Füllung, da sie sich öffnen und schließen muß, um den Gegenständen Einlaß und Auslaß zu gewähren, wenn nicht gänzlich, doch großentheils in eine oder mehrere Thüren verwandelt. Bei der Truhe, die nur einen liegenden Kasten oder einen liegenden Schrank vorstellt, übernimmt der Deckel das Amt der Thüre. Stütze und Rahmen repräsentiren die soliden, die festen Theile. Damit sie sich in dieser Bedeutung kenntlich machen, ist es nöthig, daß sie vorspringen; die Füllung tritt zurück, mehr oder weniger, aber sichtbar. Der so entstandene Kasten kann je nach Bedarf und Absicht in Abtheilungen zerfallen, in Abtheilungen neben einander oder über einander, von gleicher oder verschiedener Größe, welche sich am Aeußeren sichtbar machen können, wie die innere Eintheilung eines Hauses, oder auch nicht. Eine gebieterische Nothwendigkeit ist nicht grade vorhanden.

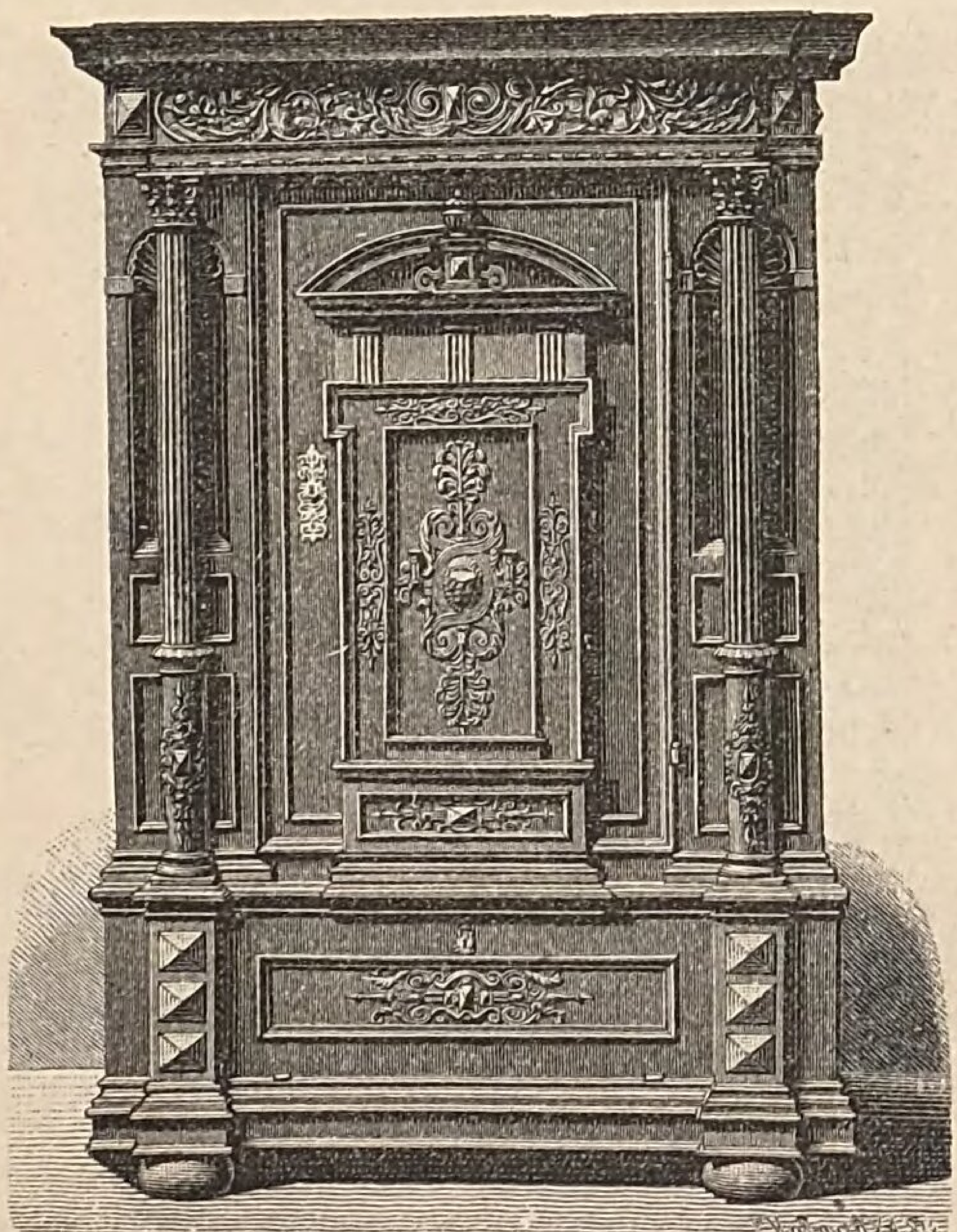
Der Zweck also hat wiederum ein Geräth geschaffen von bestimmter Grundform und bestimmten Gliedern, welche für die fernere Ausbildung durch die Kunst das Substrat bilden. Wenn die Rahmen vorspringen sollen, also merklich sichtbar



48. Gothischer Schrank mit vertieftem Ornament, constructiv ohne architektonische Motive. 15. Jahrhundert, Ende. (Oesterr. Museum.)

sind, so wird sie der Künstler in gute Verhältnisse zu setzen trachten, sowohl unter einander wie mit der Füllung. Er wird oder kann den Uebergang vom vorspringenden Rahmen zur zurücktretenden Füllung durch profilirte Leisten herstellen.

Er wird, das Unten und das Oben bedenkend, dem Kasten oder Schranke einen postamentartigen Fuß oder besondere Füße geben; er wird den oberen horizontalen Theil des Rahmens zum Architrav, zum krönenden Gesimse ausbilden,

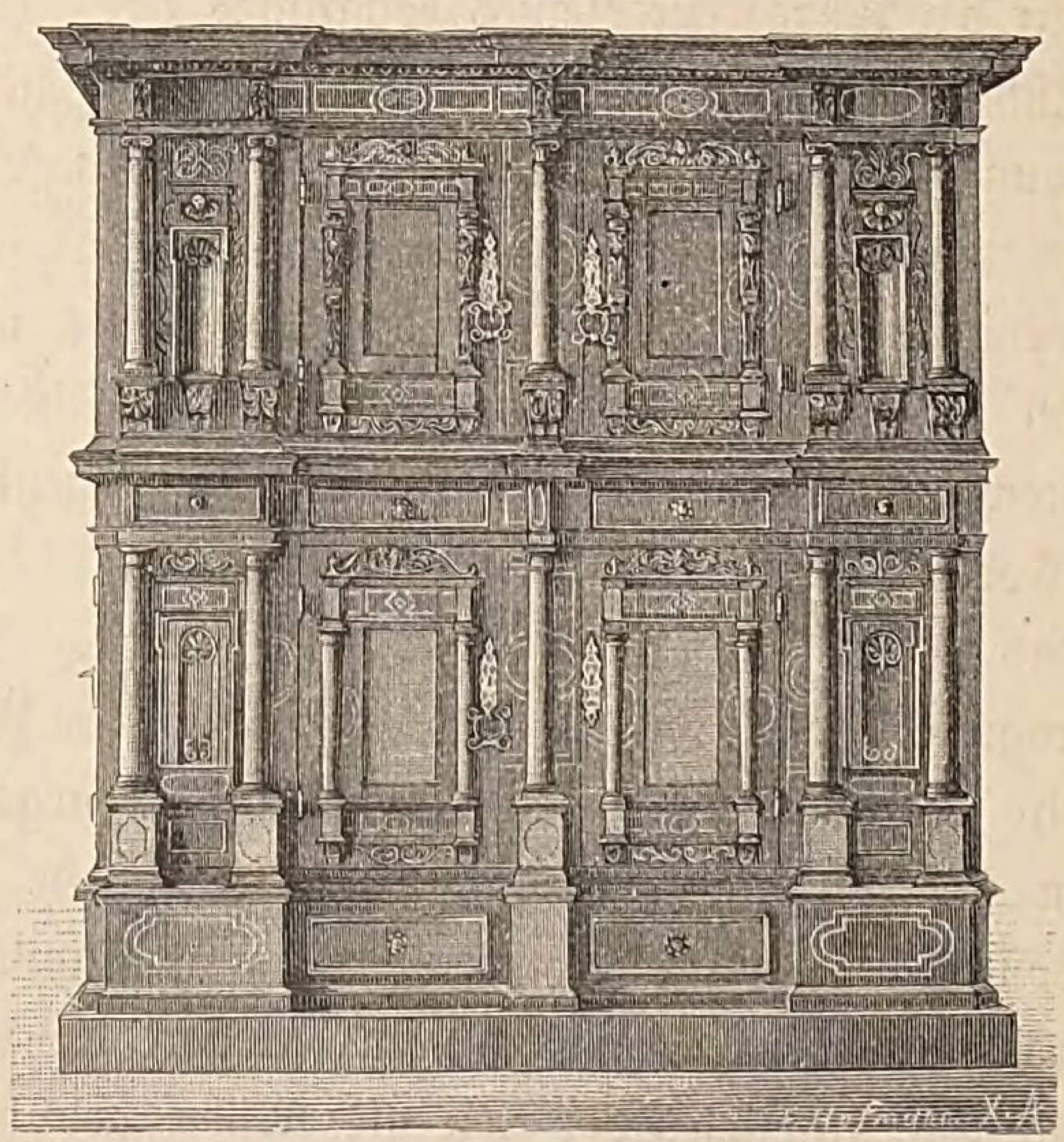


49. Schrank mit architektonischen Motiven. 16. Jahrhundert. (Oesterr. Museum.)

und, wenn anders der Kasten ein mittleres Band hat, welches ihn in eine obere und untere Hälfte theilt, dieses Band wie ein schwächeres Gurtgesims behandeln. (Abb. 48.)

So hat sich hiermit die Aufgabe für den Künstler aus der rein structiven, wie sie der Zweck stellte, in eine Art architektonischer Aufgabe verwandelt. Er muß nicht bloß

construiren, er muß gliedern, abtheilen, profiliren, schöne Verhältnisse schaffen und Schatten und Licht und Uebergänge bedenken. Und im Einzelnen ist seine Aufgabe sehr mannigfach je nach der speziellen Bestimmung des Gegenstandes: der Kleiderschrank, der Geschirrkasten, die Credenz oder der



50. Schrank mit Palastfaçade. 16. Jahrhundert. (Oesterr. Museum.)

Schenktisch, sie machen ihre speziellen Anforderungen, welche vom Künstler Berücksichtigung verlangen.

In der Verfolgung dieser architektonischen Aufgabe stellt sich aber auch hier dem Künstler eine Klippe in den Weg, welche er nicht immer vermieden hat. Bei der Aehnlichkeit seiner Aufgabe mit derjenigen einer wirklichen Architektur übersieht und überspringt er nur zu leicht den Unterschied. Er nimmt nicht nur — und das ist ganz besonders den

Möbeln der späteren Renaissance zu eigen — er nimmt nicht nur künstlerische Glieder und Bestandtheile der Architektur in sein Holzgeschränke herüber (Abb. 49), als z. B. Säulen und Kapitäle, Pfeiler, Nischen und Giebel, er copirt auch ganze Palastfaçaden und stellt sie in verkleinertem Maßstabe auf der Vorderseite seines Schrankes dar. (Abb. 50.) Nun läßt man sich wohl das Erstere gefallen, nämlich die Anwendung einzelner Bestandtheile der Baukunst wie der Säulen und der Pfeiler und der Gesimse, da sie ja auch hier, wenigstens der Idee nach, den Functionen von Stütze und Last zu entsprechen haben, aber der Schrank ist weder Haus noch Palast noch Tempel, sondern sein Eigenes. Seine eigene Form soll darum gewahrt bleiben.

Das ist die Forderung künstlerischer Logik. Aber diese Uebertragung der Architektur hat auch sonst ihre Unzukömmlichkeiten. Säulen z. B., welche den Thüren vorgestellt sind, bewegen sich mit diesen heraus aus der Façade, verlassen ihre Postamente und lösen sich von ihren Kapitälen. In der Nachahmung der Steinarchitektur verliert der Kasten den Ausdruck des Mobilen, der ihm als Möbel gebührt; er erscheint schwer und plump. Dazu endlich verhindert die architektonische Façade die Anwendung und Ausbildung des feineren und freieren Ornaments, das dem Holze zukommt und vom hölzernen Geräth, wenn es Ansprüche macht, verlangt wird. Das Ornament hat auch seine Rechte und seine Pflichten, seine Freiheit und seine Gesetze, je nach der Form, nach Material und der Absicht des Künstlers, wie das nunmehr im Folgenden gezeigt werden soll.

5. Kapitel.

Das Ornament im Allgemeinen nach Anwendung und Bedeutung.

Wie in unserem neunzehnten Jahrhundert das Ornament von der Kunstindustrie behandelt worden, hätte man glauben sollen, dasselbe sei das Feld der höchsten Willkür, wo jeder Laune, jedem auch noch so thörichten Einfall nach Belieben Spielraum und Freiheit gegeben ist.

Es ist freilich richtig, daß von allen Elementen der Kunst das Ornament das freieste ist und scheinbar allein von dem Willen des Künstlers abhängt. Es wäre gar nicht ohne ihn, während doch die Grundformen der Gefäße und Geräthe ganz unabhängig von ihm geschaffen worden.

Allein das Ornament — wir nehmen das Wort hier in dem weiteren Sinne jeglicher Verzierung — ist nichts Selbständiges; es existirt nur, insofern es mit einem andern Gegenstande verbunden ist oder in Verbindung gedacht wird. Dieser andere Gegenstand war vor ihm da. Das Ornament tritt an ihn heran mit der Aufgabe ihn zu schmücken. Wie aber der Schmuck nicht die Hauptsache ist, sondern die Person, welche den Schmuck zu tragen hat, um derentwillen er ja nur existirt, so ist auch das Ornament die Nebensache, das Accedens, im Verhältniß zu dem Gegenstande, dem Geräth oder Gefäß, das es verzieren soll.

Das Ornament ist also abhängig, und weil abhängig, hat es Bedingungen und Vorschriften zu erfüllen, die außer ihm bestehen, welche ihm von dem Gegenstande, der es schmücken soll, auferlegt werden.

Diese Bedingungen sind erstens formeller Art. Der Gegenstand, welcher zu schmücken ist, hat bereits, wie gezeigt worden, seine Grundform und mit derselben meistens seine Gliederung. Beide verlangen, daß sie respectirt werden, respectirt von dem, was als Untergeordnetes an sie herantritt, vom Ornament.

Der Gegenstand hat aber auch seine Bedeutung nach seiner Bestimmung, und ebenso hat das Ornament seine Bedeutung im Gedanken, bestehe es nun aus figürlicher Darstellung, aus Pflanze, Blume, Frucht oder was immer. Da nun beide, die Bedeutung des Gegenstandes und die Bedeutung der Verzierung, zusammentreten, so ist es nur natürlich zu verlangen, daß beide auch im Gedanken zusammenpassen, mindestens sich nicht widersprechen. Daraus entstehen zweitens Bedingungen symbolischer Art.

Die ersteren Bedingungen, die formellen, sind negative und positive. Das Ornament darf die Grundform nicht vernichten; dieselbe muß unter allen Umständen klar erkennbar bleiben. Es darf sich daher nicht an ihre Stelle setzen, indem z. B. eine Blume selbst mit ihrem Kelche das Gefäß bildet oder ein einzelnes Blatt als Schale dient. Zuweilen läßt sich wohl so etwas mit Anmuth ausführen, immer aber ist es Spielerei, die im einzelnen Falle nur auf Duldung Anspruch erheben kann. Das Ornament darf aber ebenso wenig, als es die Form in diesem Falle völlig aufhebt, sie in ihrer Bildung zerstören, indem es durch zu starkes und ungleiches Heraustreten oder durch zu tiefes und unregelmäßiges Einschneiden den Contour unsymmetrisch macht, in dem Fluß seiner Linien unterbricht, oder im Bau seiner Glieder überdeckt.

Solchem Gesetz zuwider handeln z. B. gewisse böhmische Trinkgläser von stangenartig hoher, facettirter Becherform, in welche ohne alle Rücksicht auf die Facetten ringsum Jagdscenen mit Landschaft, Thieren und Jägern so tief eingeschliffen sind, daß die grade Linie überall zerstört ist und der Contour sich an allen Ecken als schief und krumm von höchster Willkür und Unregelmäßigkeit darstellt.

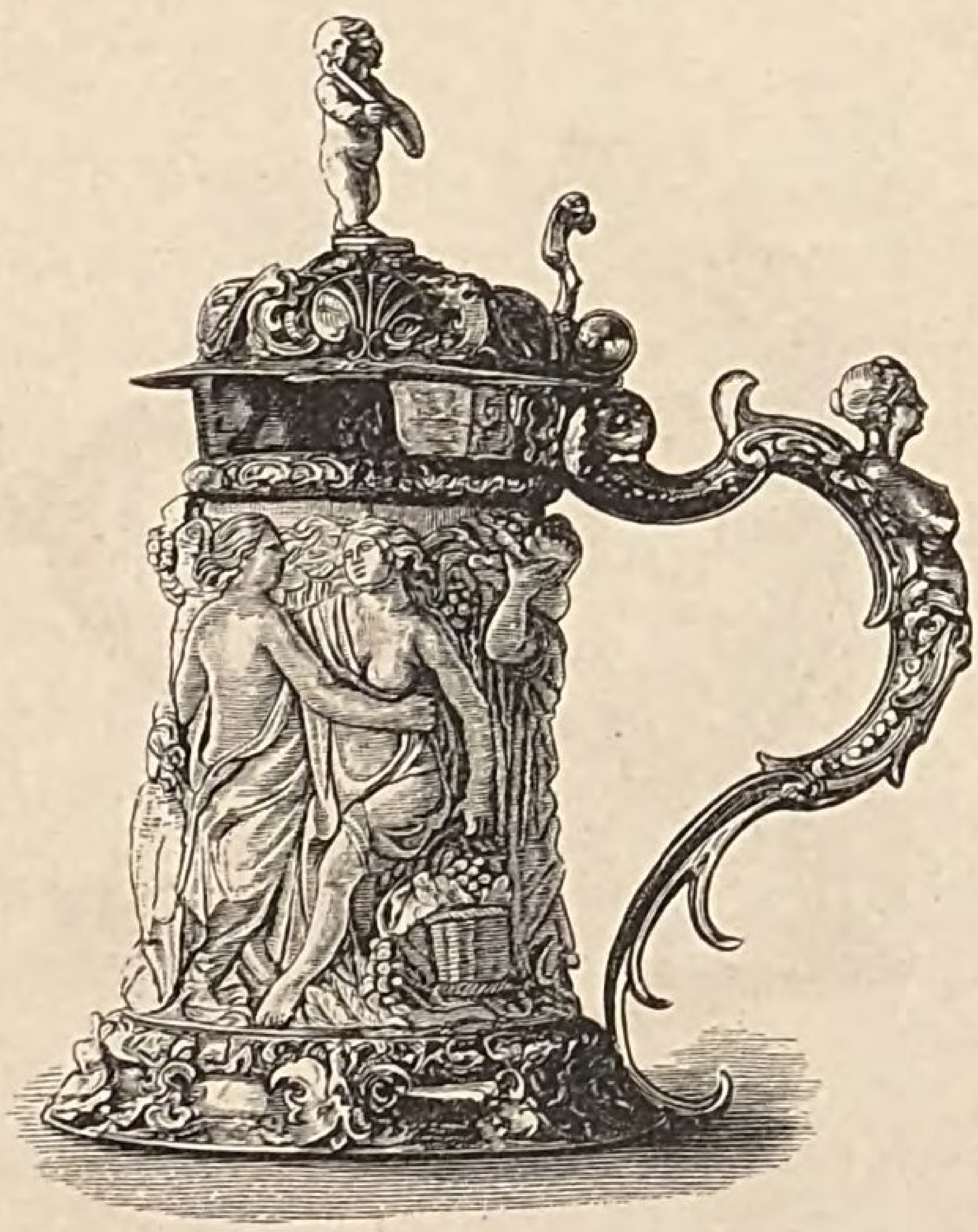


51. Barocker silberner Trinkkrug vom Jahre 1705. Holländisch.

Andererseits stößt man nicht selten auf Gefäße oder Geräthe, bei welchen das Reliefornament überwuchernd heraustritt, und dadurch, daß es im Contour mitwirkt, das schöne Verhältniß der Glieder vernichtet, das Gleichgewicht zerstört und durch zu großen Ausbau nach einer Seite die Form schief erscheinen läßt. Während in dieser Beziehung die antiken Thongefäße mustergültig sind, ist der Fehler schon bei den Silbergefäßen der römischen Kaiserzeit mit ihrem

Ornament im Hochrelief nicht immer vermieden. (S. Abb. 3.) Noch weniger wußte ihm die Barockzeit auszuweichen (Abb. 51), und das Rococo, welches in seiner Willkür das Ornament zur Form des Geräthes oder Gefäßes erhob, wußte selbst einen Stil daraus zu machen.

Die Renaissance liebte es ferner einzelne Glieder der



52. Krug mit Sirenenhenkel; Silber und Elfenbein. 17. Jahrhundert, 1. Hälfte.

Gegenstände durch Menschen- oder Thierfiguren zu ersetzen, oder auch durch einzelne Theile derselben, und das Alterthum war ihr auch darin schon voraufgegangen. Ein Hercules z. B., weil er einmal die Erde zu tragen hatte, dient als Ständer eines Pokales, oder es ist sonst eine männliche oder weibliche Figur, welche denselben Platz einnimmt. Eine Schlange, ein gekrümmter Drache, eine weibliche Figur, wie

eine Sirene, bilden nicht selten den Henkel einer Kanne. (Abb. 52.) Hunde, Greifen, Sphinxe, Löwen wurden als Stützen gebraucht bei Tischen und Buffets, sie dienen als Consolen, als Seitenlehnen oder Wangen von Armstühlen und Bänken. Sie bieten alle den Vortheil, daß sie einen freieren, originelleren Contour ergeben und den Gegenstand aus der Sphäre des Handwerks heraus der hohen Kunst näher bringen. Weiter noch ging in dieser Richtung das achtzehnte Jahrhundert, das seine Candelaber z. B. sehr häufig von Figuren tragen ließ (Abb. 53), nicht selten aber, insbesondere bei Standuhren, auch einen allzu freien und allzu freigebigen Gebrauch davon machte. (Abb. 54.)



53. Candelaber mit tragender Figur; Bronze. 18. Jahrhundert.

Es wird sich daher im Prinzip nichts dagegen sagen lassen, zumal ja dem Künstler die größtmögliche Freiheit bleiben soll. Aber da es eine gesetzliche Freiheit ist, so müssen auch die Gesetze dabei beobachtet werden. Man kann und muß verlangen, daß die Symmetrie nicht auffallend

verletzt werde, so wenig wie derjenige Contour, welcher der Grundform bei einfacher Gestaltung zukommen würde. Man kann verlangen, daß die Proportionen der Gliederung ge-



54. Standuhr mit verkehrter Anwendung von Figuren. 18. Jahrhundert. (Ehemals Sammlung Demidoff.)

wahrt bleiben, daß die Linien Schwung und Schönheit haben.

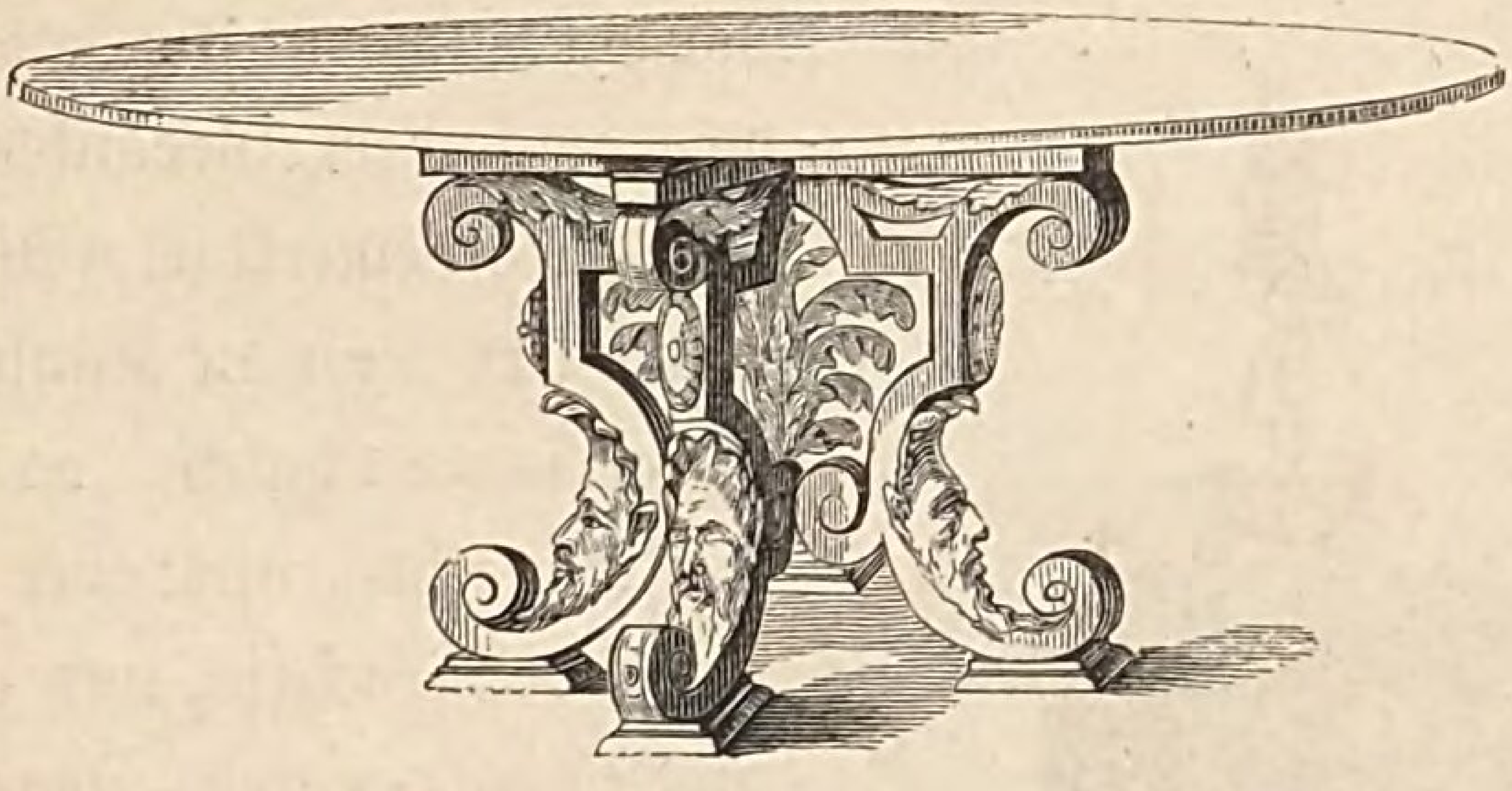
Vor allem aber kann man verlangen, daß die Figur, welche ein Glied zu ersetzen hat, auch die Function dieses

Gliedes ausdrückt, gleichwie Karyatiden an Stelle der Säulen als Träger des Gebälkes erscheinen. Sie müssen tragen und stützen, wenn sie zu tragen und zu stützen haben, ebensowohl formell für das Auge, wie nach dem Gedanken, was hier gleich bemerkt sei. (Abb. 55.) Die Alten und die Künstler der Renaissance haben das auch richtig beachtet, nicht aber immer die der Barockzeit, und am wenigsten die neueren. Jene haben zu Trägern, zu Tisch- und Stuhlbeinen oder Füßen von Geräthen entweder ganze Figuren oder die Beine und Füße von Thieren, wenn auch mitunter in phantastischer Verbindung, verwendet, wie denn z. B. Löwenfüße zu ungezählten Malen als Füße von verschiedenem Geräth dienen. Und so hat auch das Mittelalter insbesondere Hunde und Löwen mit symbolisirender Bedeutung als Sinnbilder der Treue und der Stärke zu Trägern gemacht. Moderne Industriekünstler aber haben Geräthe und Gefäße auf die abgeschnittenen Köpfe von Löwen, Füchsen, Elephanten, das will sagen, auf ihre Schnauzen, gestellt — eine widersinnige und geschmack-



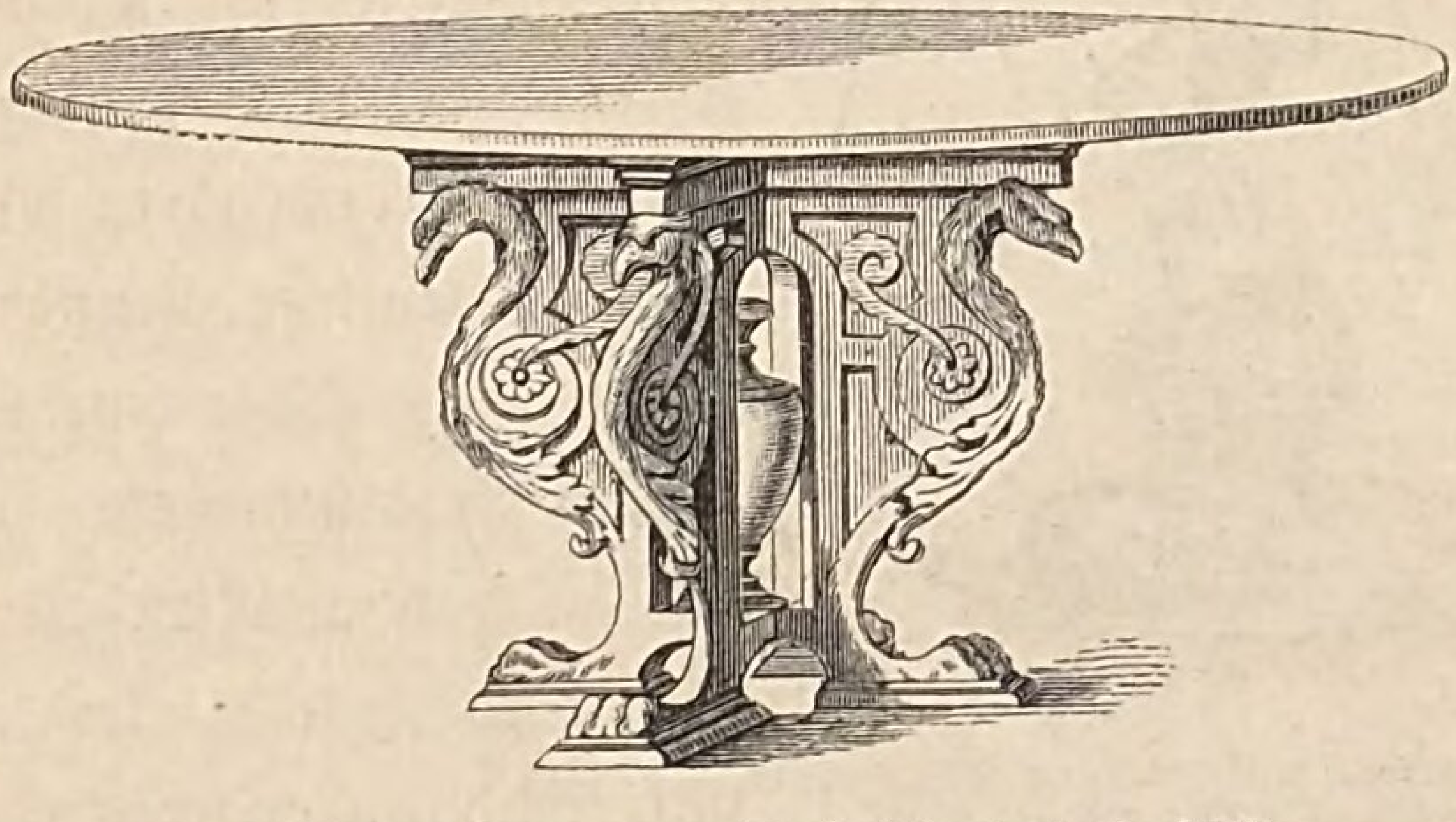
55. Silberpokal mit tragender Figur als Ständer. (Stockholm.)

lose Verkehrtheit. Daß auch die barocke Renaissance fehlgehen konnte, zeigt die Abbildung des Tisches (Abb. 56) nach Ducer-



56. Tisch von Ducerceau. 16. Jahrhundert, 2. Hälfte.

ceau, wo die Mascarons am Fuße höchst ungeschickt angebracht sind, während bei dem zweiten Tische desselben Meisters



57. Tisch von Ducerceau. 16. Jahrhundert, 2. Hälfte.

(Abb. 57) Vogel- und Löwenfuß wohl phantastisch vereinigt sind, aber doch richtig stehen.

Sobald der Ausdruck der Function, sowie der allgemeine Contour, das ist die Gliederung, gewahrt bleibt, so ist, wie

gesagt, nichts dagegen einzuwenden, wenn das, was eigentlich nur Schmuck ist, sich zu einem Gliede, einem nothwendigen und functionirenden Theile des Gegenstandes erhebt. Die eigentliche, die positive Aufgabe des Ornamentes aber besteht darin, einerseits den Bau des Gegenstandes in seiner Mannigfaltigkeit und Gliederung erst recht hervorzuheben und zu verdeutlichen, andererseits ihm das Trockene, Oede und Leere der schematischen Bildung zu nehmen, das structive Gerüste zu beleben, die Flächen dem Auge wohlgefällig und interessant zu machen.



58. Glasvase mit gemaltem Ornament, von V. Teirich, ausgeführt von Stölzle's Söhne.

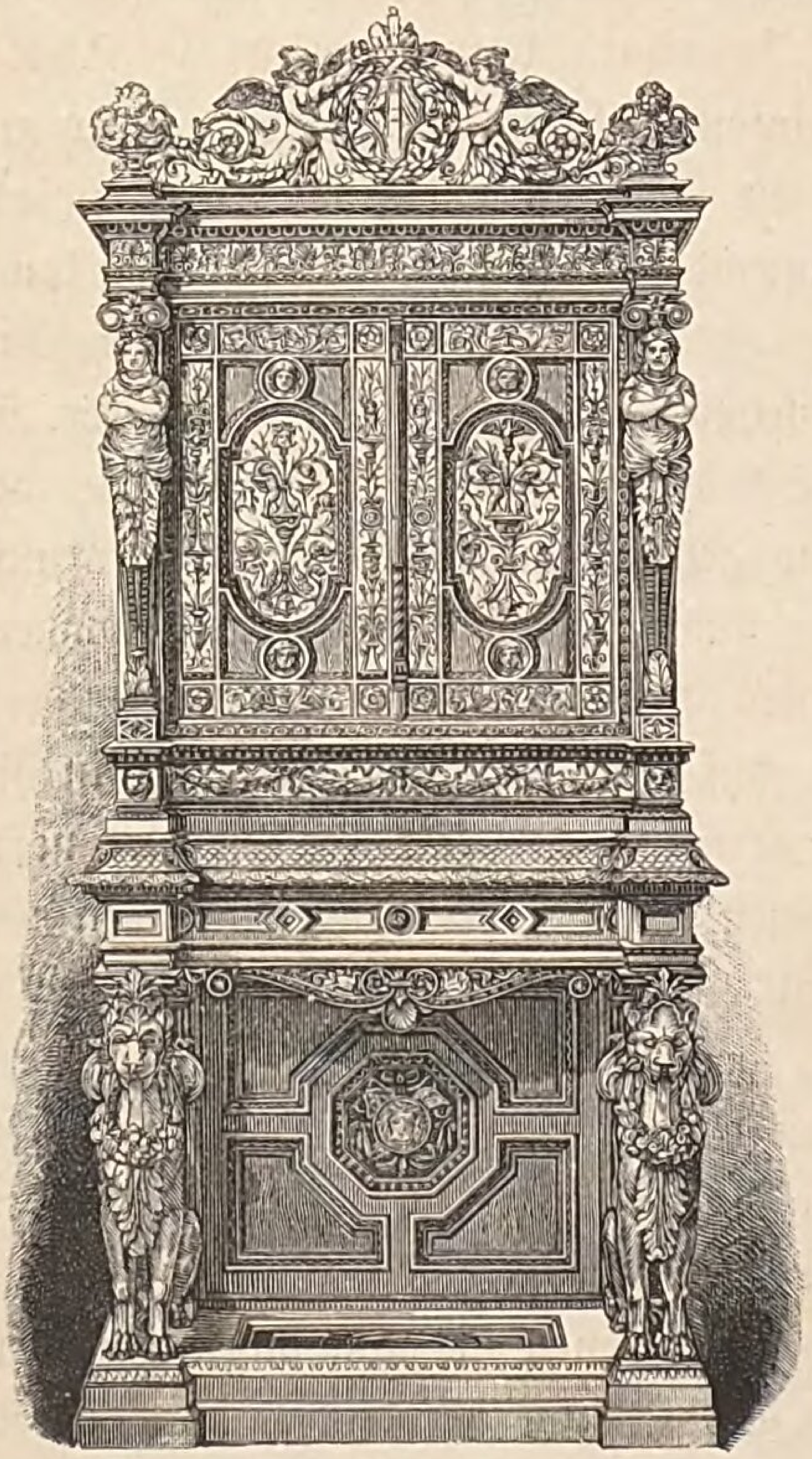
Selbstverständlich kann dies nach dem Willen des Künstlers quantitativ in mehr oder minder reicher, in mehr oder minder einfacher Weise geschehen. Ob aber das Eine oder das Andere geschieht, so wird das Ornament, weil es den Bau hervorheben soll, auch sich ihm anschließen müssen; es muß

seinen Gliedern folgen; es muß beachten und trennen, was Rahmen oder Füllung ist; es muß beachten, ob das Glied, welches es schmücken will, trägt oder deckt, aufsteigt oder horizontal sich lagert, ob es eine Fläche, einen Rundstab oder eine Hohlkehle bildet.

Aus diesen Bedingungen nun gehen für das Ornament eine Menge verschiedener Gesetze hervor, welche, als der allgemeinen Stillehre angehörend, hier nur in Kürze angedeutet werden sollen. Diese Gesetze sind von den Griechen in Baukunst und decorativer Kunst, insbesondere auch an den Gefäßen, mustergültig beobachtet worden; wir wollen sie aber durch ein paar moderne Arbeiten illustriren, an denen sie verständig und phantasievoll zur Erscheinung kommen. (Abb. 58. 59.)

Ein gereihtes Ornament, das aus einfachen, in sich richtungslosen Elementen zusammengesetzt ist, wie aus neben einander in Reihe gestellten Punkten, Linien, Perlen und Kreisen, kann gegen die Richtung völlig gleichgültig sein; neutral, wie es ist, umzieht, umrahmt oder begleitet es einfach seinen Gegenstand, ohne sich nach innen oder außen zu kehren, ohne Rücksicht auf abwärts oder aufwärts. Anders ist es, wenn die Elemente schon eine Richtung besitzen; so z. B. weiset ein Eierstab nach innen oder nach unten, wohin die Spitze der Eier gestellt ist. Dasselbe ist es mit gereihten Zacken oder Zahnschnitten, mit gereihten Blättern, wenn sie gleich dem Eierstabe mit ihrer Spitze neben einander gestellt sind. Hinter einander gestellt, so daß sich die Spitze des einen Blattes dem Stengel des andern zukehrt, geht ihre Richtung vorwärts, sie ist eine laufende. So auch ist es die

griechische Wellenlinie, welche auch den Namen des laufenden Hundes führt. Blätter- und Blumenranken können aufsteigen, aber auch, wie in der Natur, ein liegendes Glied begleiten.


59. Cabinetkasten, entworfen von V. Teirich.

Eine Reihung, deren Elemente abwechselnd umgekehrt gestellt sind, weiset nach beiden Richtungen zugleich hin, einwärts und auswärts, abwärts und aufwärts. Sie kann diese doppelte Aufgabe zu erfüllen haben, aber auch neutral sein, indem die entgegengesetzten Richtungen sich aufheben.

Füllungsornamente wiederum können oder müssen so geordnet und componirt sein, daß sie nach allen Richtungen hinausweisen, soviel deren die Füllungsfläche in ihren Gränzen besitzt, es sei denn, daß das Geräth selbst in seiner ganzen Structur ein stehendes, aufrechtes ist oder so complicirt in

seiner künstlerischen Anordnung, wie z. B. Plafond, Fußboden oder Teppich, daß jene Gesetze sich mehr auf das Detail als auf das Ganze beziehen. Und doch ist im Grunde auch dieses von gleichen Gesetzen beherrscht, welche man als Gesetze höherer Ordnung bezeichnen könnte, denn die Theile, welche einen reichen Plafond bilden, sind selber wieder als Ornamente zu denken, die sich in der Richtung fügen müssen.

Welche Art Ornamente nach ihrer Richtung oder functionirenden Bedeutung und wo sie zu brauchen sind, das hängt von der Beschaffenheit des Gegenstandes ab, den sie verzieren sollen. Ein Schrank z. B., wie oben erörtert, besteht aus tragenden und getragenen Theilen, d. i. aus aufrechten und horizontalen, und ferner aus Füllung und Rahmen, wozu (Abb. 59) eine Krönung hinzutreten kann. Insofern die Stützen nach oben auf ihre Last hinweisen, können sie nur mit aufsteigendem Ornament verziert werden; die horizontalen Gesimse verlangen von der Mitte aus ein laufendes oder rankendes Ornament nach rechts und links, es sei denn, daß sie so breit sind, um wieder Raum zu Füllungsverzierungen zu geben; diese aber tragen mit ihrer oblongen Form dem allgemeinen Gesetze wieder Rechnung. Insofern tragende und getragene Theile zugleich als Rahmen der Füllungen zu dienen haben, weisen sie nach innen auf diese hin. Sie werden also an den inneren Seiten, dort wo sie an die Füllung stoßen, sich mit einem Ornamente verzieren, das nach innen weiset, also z. B. mit einem Eierstab oder was ihm ähnlich ist. Die Füllung wiederum kann nur eine Verzierung tragen, welche aufrecht steht oder gleichgültig gegen oben und unten nach allen vier Seiten hinausweiset, falls

eben die Füllung viereckig oder gerundet ist oder auf horizontaler Fläche sich befindet.

In diesen Bemerkungen liegt selbstverständlich nur das schematische Gesetz, das den Künstler leitet und vor Irrthümern bewahrt, aber durchaus nicht beschränkt. Seine Freiheit bleibt so ungemessen, wie das Reich des Ornamentes, das Reich der Phantasie überhaupt, aber auch die Phantasie kann der Ordnung, des zähmenden und zügelnden Verstandes nicht entbehren.

Mannigfacher noch als bei dem Schrank liegt die Sache bei einem reichgegliederten Silberpokal. Auch der Pokal ist ein aufrechter Gegenstand, der in seiner Hauptrichtung nach oben weiset, und insbesondere ist dies die spezielle Function des Fußes, dessen Ornamente sich also in vorherrschender Richtung nach oben kehren müssen. Aber es giebt auch Glieder, welche sowohl nach oben wie nach unten weisen. Eine gewisse Selbständigkeit behauptet der Bauch, die Cuppa, als derjenige Bestandtheil, welcher den Inhalt aufzunehmen hat, um dessentwillen also alle übrigen Theile vorhanden sind. Ein Kranz von aufrechten Blättern, von Riefen oder senkrecht stehenden Buckeln, in welchem die Cuppa wie in einem Blätterkelche steckt, weiset genügend nach oben, die breite Fläche aber, wenn sie nicht durchgängig, wie beim kirchlichen Kelche blank und glatt gelassen wird, bietet wohlberechtigten Raum für selbständigen und freieren Schmuck; sie dient, obwohl gebogen, doch als Bildfläche. Nur bedarf diese Bildfläche, ihre Selbständigkeit und Abgeschlossenheit zu betonen, am oberen Rande eines ornamentalen, ringsumlaufenden Bandes, aber so entfernt von demselben, daß die Lippen es

nicht berühren. Zwischen Bauch und Fuß schiebt sich der Ständer mit verschiedenen Gliedern und oft sehr reicher Bildung ein. Als Zwischenglieder weisen sie ebenso nach unten wie nach oben, wenn auch letzteres die Hauptrichtung bleibt. Dort z. B. an jenem schwächsten Punkte, wo die Cuppa sich auf den Ständer setzt, erscheint ein Ornament nothwendig, das nach unten gerichtet ist, entsprechend dem aufwärts gerichteten Kranze, der den untersten Theil der Cuppa umgiebt. So auch hat der Deckel doppelte Function: als zudeckend bildet er nur den Abschluß dessen, was unter ihm ist, zugleich aber krönt er das ganze Werk. So müssen auch bei ihm in richtiger Ornamentation beide Functionen zum Ausdruck gelangen.

Die Auslegung dieser Functionen, die, wie sich zeigt, oft doppelter Natur sind, überläßt allerdings vieles dem Ermessen, dem Urtheil des Künstlers. Er kann die aufsteigende oder absteigende Richtung betonen wollen oder bei runden Gefäßen die Rundung, das Umlaufen. Er will vielleicht seinen Gegenstand gedrungener, kräftiger erscheinen lassen, dann wird er die Ornamentation in horizontal laufende Bänder begünstigen. Soll der Pokal leichter, schlanker, höher erscheinen, dann ist es die senkrechte Anordnung, welche vorherrschen muß; senkrechte Linien, Riefen, Cannelüren, Stäbe müssen das Auge leiten, und die etwaigen Bildflächen müssen mehr hoch als breit sein. Daß dabei der Phantasie des Künstlers ein außerordentlicher Spielraum bleibt, das zeigen die verschiedenen Trinkgefäße, die in diesem Werke abgebildet sind (s. Abb. 9. 34. 39. 55), so auch das einfache, aber edle Krystallgefäß der Abb. 60.

Aber wie der Künstler auch mit Phantasie und Absicht verfahren mag, er wird die Gränzen der Glieder, der Theile beobachten müssen und darf sein Ornament nicht nach Belieben über alle Ecken, Kanten und Biegungen hinüber führen. Ist das Ornament gleichgültig und anspruchslos, sind es etwa zerstreute Blumen und Blüthen, wie sie das Rococo mit leichter Hand über seine Porzellanteller geworfen hat, nun, so macht man nicht viel Aufhebens davon und läßt sich das gefallen als ein anmuthiges Spiel. Je mehr das Ornament von Bedeutung ist, je kunstvoller die Form des Gegenstandes, um so mehr und um so strenger muß sie auch vom Ornament respectirt werden.



60. Trinkgefäß von Krystall, montirt mit emaillirtem Golde. 16. Jahrhundert. (Kaiserl. Sammlungen in Wien.)

Hiergegen ist vielfach gesündigt worden und wird noch heute fort und fort gesündigt. Insbesondere sind die italienischen Majoliken des sechzehnten Jahrhunderts, also grade der besten Zeit, zahlreich diesem Fehler verfallen. Der

flüchtige Pinsel, mit dem diese Malereien auf glasirtem Thongeschirr ausgeführt sind, zieht gleicherweise auf flachen wie tiefen Tellern figürliche Scenen, mythologische und historische Bilder von der flachen Mitte aus durch die Hohlkehle und die scharfe Kante auf den Rand, die Fahne, hinüber und bedeckt diese ebenfalls damit. (Abb. 61.) Landschaften erheben sich vom Fuß der Vasen, Kannen und Flaschen, machen die Biegung



61. Majolikaschüssel mit bildlicher Verzierung. 16. Jahrhundert, Mitte. (Ehemals Sammlung Paul.)

des Halses mit und setzen sich auf den Henkeln, selbst auf den Stöpseln fort. (S. Abb. 38.)

Der Fehler, der hier gemacht wird, ist ein doppelter. Erstens ist das dargestellte Bild niemals in seiner Ganzheit zu übersehen, und zweitens sieht man die Gegenstände des Bildes in falscher Perspective, zum Theil gebrochen, zerstückelt oder wenigstens gekrümmt.

Das ist ein Fehler gegen das formelle oder künstlerische Schicklichkeitsgefühl, der ebenso leicht zu vermeiden ist, als er

häufig gemacht wird. Aber nicht minder häufig sind die Fehler gegen das ideelle Schicklichkeitsgefühl, gegen jenes Gesetz, daß das Ornament, die Verzierung auch in der Bedeutung, nach dem Gedanken zu dem Gegenstande stimmen soll, welcher zu verzieren ist, mindestens ihm nicht widersprechen darf.

Die Gelegenheit bringt allerdings oft sehr quere Dinge zusammen. Ein Pokal, ein Silberaufsatz, eine Vase wird einer bedeutenden Persönlichkeit von ihren Verehrern überreicht. Das Geschenk soll die Verdienste desselben feiern oder das Andenken bestimmter Thaten und Ereignisse festhalten. Sein Schmuck wird also diese Motive zur Darstellung bringen, wenn sie auch mit dem formellen Zwecke des Geschenkes, also des Pokales, der Blumenvase oder Fruchtschale oder was es ist, in gar keinem Zusammenhange stehen. Das ist immer so gewesen und wird auch in Ewigkeit so bleiben. Und es ist immer noch besser, dieses Geschenk nimmt die Form eines bestimmten Gefäßes an, als daß es die Gestalt eines Denkmals copirt. Die monumentale Kunst verlangt auch großen Maßstab und gehört nicht auf den Tisch noch in das Wohnzimmer.

Wenn aber ein solcher äußerer Zweck, eine solche Veranlassung nicht vorliegt, so ist es zunächst die Aufgabe des Künstlers sein Ornament oder die Gegenstände seiner Verzierung mit der Bestimmung des Geräthes in Beziehung zu setzen. Das ist eine Beschränkung, aber sie ist nicht allzu enge. Für einen Pokal z. B., für jegliches Trinkgefäß ist alles gerecht, was mit dem „Kreise froher, kluger Zecher“ in Zusammenhang zu bringen ist, so, um nur Eines anzuführen, das unerschöpfliche Thema von Wein und Liebe, den untrennbaren. Für die Decoration des Speisezimmers und

all seines Geräthes, welch ein Umkreis von Gedanken und Gegenständen und Motiven ergiebt sich nicht! Die Fülle ist so groß, daß die vermeintliche Beschränkung, anstatt die suchende Phantasie einzuengen, ihr nur Ideen verleiht, indem sie ihr auf die Fährte hilft.

Indessen ist auch dieses Gesetz nicht so zu verstehen, als ob mit unbedingter Nothwendigkeit eine Gedankenverbindung zwischen der Bestimmung des Gegenstandes und dem Motiv seines Ornamentes stattfinden müßte. Sie ist angemessen, wünschenswerth, anmuthig, sie giebt der Sache Sinn und Poesie, aber man würde zu weit gehen, wollte man z. B. eine Fruchtschale nur mit Früchten verzieren, was sich im Gegentheil durchaus nicht empfiehlt, eine Blumenvase nur mit Blumen. Wie man Staffeleibilder jeglicher Art um ihres Gegenstandes willen nicht vom Speise- oder Wohnzimmer ausschließen wird, so giebt es auch zur Decoration des Geräthes genugsam Gegenstände, welche man als neutrale, als indifferente bezeichnen kann. Alle Zeiten, alle Stilarten haben sie verwerthet. Wenn es am rechten Ort in rechter Weise geschieht, wird nichts dagegen einzuwenden sein.

Aber es ist nicht immer am rechten Orte geschehen. Wie die Geschichte Jasons und der Medea, das ist die Geschichte der schauerlichsten, unheilvollsten Ehe, die möglichst unpassende Decoration einer Familienwohnung ist — und doch ist sie dazu benützt worden —, so sind religiöse Bilder, Begebenheiten der Weltgeschichte auf Speisegeschirr durchaus nicht an ihrem Platze. Ist es schon ungehörig, die innere Fläche der Teller mit Malerei oder Decoration bedeutsamer Art anzufüllen, die ja doch nur da ist, um von Saucen, Gemüsen

und derberer Kost verdeckt zu werden, um wie viel mehr, wenn die Gegenstände das Heilige und das Erhabene darstellen. Rafaelische oder Titianische Madonnen sind Profanation auf Theetassen und Speisetellern; Bilder der Geschichte und der Mythologie sind zu bedeutungsvoll, als daß man mit Messern und Gabeln auf ihnen herum agire.

Die Unschicklichkeit liegt auf flacher Hand, und doch wird im neunzehnten Jahrhundert unzählig oft dagegen gesündigt, und ganz besonders wieder in neuester Zeit, wo Schüsseln mit lebensgroßen Köpfen oder Brustbildern, mit Landschaften, mit historischen Gemälden, mit Portraits durch alle Lande gehen. Man kann sich freilich auf die Majoliken der Renaissance berufen, welche zwar mit richtigem Gefühl vor den religiösen Gegenständen zurückgeschreckt sind, von der Historie und der Mythe jedoch ungescheut den reichlichsten Gebrauch gemacht haben. Allein diese Majolikenbilder sind so leicht, so skizzenhaft, so mit flüchtiger Hand hingeworfen, daß man niemals an den Gegenstand, sondern nur an die decorative Wirkung denkt. So ist es auch mit dem Rococoporzellan und seinem zierlichen, zarten Bilderschmuck, so mit dem chinesischen und japanischen Porzellan, dessen figürliche und landschaftliche Motive nur wie ein anderer Schmuck das Gefäß dem Gedanken nach bedeutungslos überziehen. (Abb. 62.) Die modernen Künstler in Porzellan und Faience aber erstreben die Wirkung der Oelmalerei und machen den Anspruch Bilder zu malen, nicht Decoration.

Damit aber, daß die Decoration den Anspruch macht Bild zu sein, erhebt der Schmuck die Nebensache zur Hauptsache und das Geräth und seine Bestimmung werden erniedrigt.

Solche Arbeiten verstoßen also auch in dieser Beziehung [illegible]n ein Hauptgesetz der kunstindustriellen Aesthetik, dessen [illegible]cht bereits oben nachgewiesen worden. Wozu dann noch die Form der Schüsseln, Teller oder Gefäße nachahmen? Ein Faiencegemälde mag wegen des Schmelzes der Farben seine Vorzüge haben, aber dann sei es auch ein Gemälde auf einer Platte. Andernfalls hat es die Gesetze zu beobachten, welche ihm Zweck und Form vorschreiben.



62. Chinesische Porzellanvase mit scenischer Decoration. (Ehemals Sammlung Demidoff.)

Dasselbe Gesetz, dieselbe Forderung, daß der Gegenstand und sein Schmuck in ideeller Beziehung stehen, läßt sich wie auf figürliche Motive, so auch auf Pflanzen anwenden, die ja doch auch etwas sind und etwas bedeuten. Niemand wird auch in Abrede stellen, daß es passend und gefällig ist den Pokal, das Weingefäß mit dem Blatt, den Ranken und

den Trauben der Rebe zu verzieren oder den Bierkrug mit dem schönen Blatt des Hopfens. Und wie die Alten beim Gelage sich selber mit Rosen und Epheu bekränzten, so wird die Kunst auch heutzutage das Geräth, das zum Gelage dient, mit der gleichen Blume, mit der gleichen Ranke verzieren dürfen.

Aber die Kunst kann weiter gehen. Wollte sie das nicht, so würde sie in strenger Verfolgung des Gesetzes dahin kommen die Blumenvase nur mit Blumen, die Fruchtschale nur mit Obst verzieren zu dürfen, sei es nun gemalt oder in Relief. Das wäre einerseits langweilig, andererseits würde es wider den Geschmack verstoßen das wirkliche und das künstliche Obst so unmittelbar an einander treten zu lassen.

Alle Kunststile haben Pflanze und Blume als ein neutrales, nach ihrer Bedeutung indifferentes Ornament betrachtet, und sie haben sie überall angewendet, wo es ihnen gefallen hat. Die griechische Kunst hat überhaupt nur eine sehr kleine Anzahl von Pflanzenmotiven benützt und ist damit ausgereicht für alle Zweige ihrer Thätigkeit. Aber diese Kunststile alle, die einen mehr, die anderen weniger, haben Pflanze und Blume ihres natürlichen Charakters, d. h. des Charakters und der Bildung, welche sie in der Zufälligkeit der Natur besitzen, entkleidet; sie haben sie entnaturalisirt und ihnen dadurch so zu sagen ihr Geschlecht, ihre Bedeutung als dieser bestimmten Pflanze oder Blume genommen. Sie haben sie nach ihrem eigenen Kunstgefühl verändert und umgestaltet. Mit dieser Umgestaltung ist die Anwendung an jedem beliebigen Gegenstande lediglich aus dem Gesichtspunkt der Schönheit und der Kunst möglich und auch berechtigt ge-

macht. Sie sind ein freies Gut geworden, dessen jedermann nach Gefallen sich bedienen kann.

Von dieser Umgestaltung des pflanzlichen Ornamentes aus der natürlichen Form in die Kunstform, die man gewöhnlich als „Stilisirung“ bezeichnet, wird noch weiter unten die Rede sein.

---

6. Kapitel.

Die Arten des Ornamentes nach ihren Motiven.

Wenn auch das Gebiet der Gegenstände, aus welchem das Ornament seine Motive schöpft, ein unbegränztes ist, so lassen sich doch diese Motive, wie sie bisher in der Kunstgeschichte nach einander oder neben einander aufgetreten sind, nach ihrer Art in wenige Hauptgruppen zusammenfassen. Diese sind:

1) das geometrische oder lineare Ornament,
2) das pflanzliche Ornament,
3) das figürliche Ornament,
4) das gemischte Ornament, welches aus zweien der genannten oder auch aus allen dreien zusammengesetzt ist,
5) das symbolische Ornament.

Man sieht leicht, daß in jeder einzelnen Art ein Stufengang enthalten ist vom Einfachen zum Reichen und Complicirten, wie denn auch ein Fortschritt vom linearen Ornament zu den Bildungen der Natur, sowie von da zu

den künstlerischen Gestaltungen aus pflanzlichen und figürlichen Motiven in die Augen springt.

Das Ornament beginnt da, wo eine einfache grade Linie, welche nicht vom Zwecke hervorgerufen ist, sagen wir den Rand eines Gefäßes begleitet. Die Linie bewegt sich und wird zur Wellenlinie; sie wird wiederkehrend gebrochen, und es entsteht die Zickzacklinie; die erste Linie wird in gleicher Weise von einer zweiten begleitet, und es entsteht das Band.

Oder anders anzufangen: man setze Punkte oder kleine parallele Linien in gleichen Abständen neben einander, und man erhält eine Reihe, mit welcher man die von der Grundform eines Gefäßes oder Geräthes gegebenen Linien begleiten kann. Man setze in diese Reihe wiederkehrend nach gleicher Zahl in gleicher Entfernung stärkere oder längere Linien, so ist die Reihe in Abschnitte, in Glieder zerlegt, welche einerseits Wechsel in dem Einerlei, andererseits Ruhepunkte für das Auge ergeben.

Weiter gehend setze man die graden Linien zu geometrischen Figuren zusammen, zu Dreiecken, Vierecken, Vielecken, stelle sie ebenfalls in Reihe und gliedere sie, sei es durch dieselbe Figur von größerer Gestalt oder durch eine andere, welche durch ihre abweichende Form ins Auge fällt. Man wird auf diesem Wege zu Zahnschnitten, zu sternförmigen Gebilden und dergleichen gelangen. Nimmt man statt der graden die runde Linie, so kommt man zum Perlstab und mit der Eiform zum Eierstab, welche beide Ornamente in der Kunst allerdings gewöhnlich nicht so in ihrer einfachsten und ursprünglichsten Gestalt auftreten. Man kommt ferner zur

Spirale, indem die runde Linie wachsend sich um sich selber schwingt.

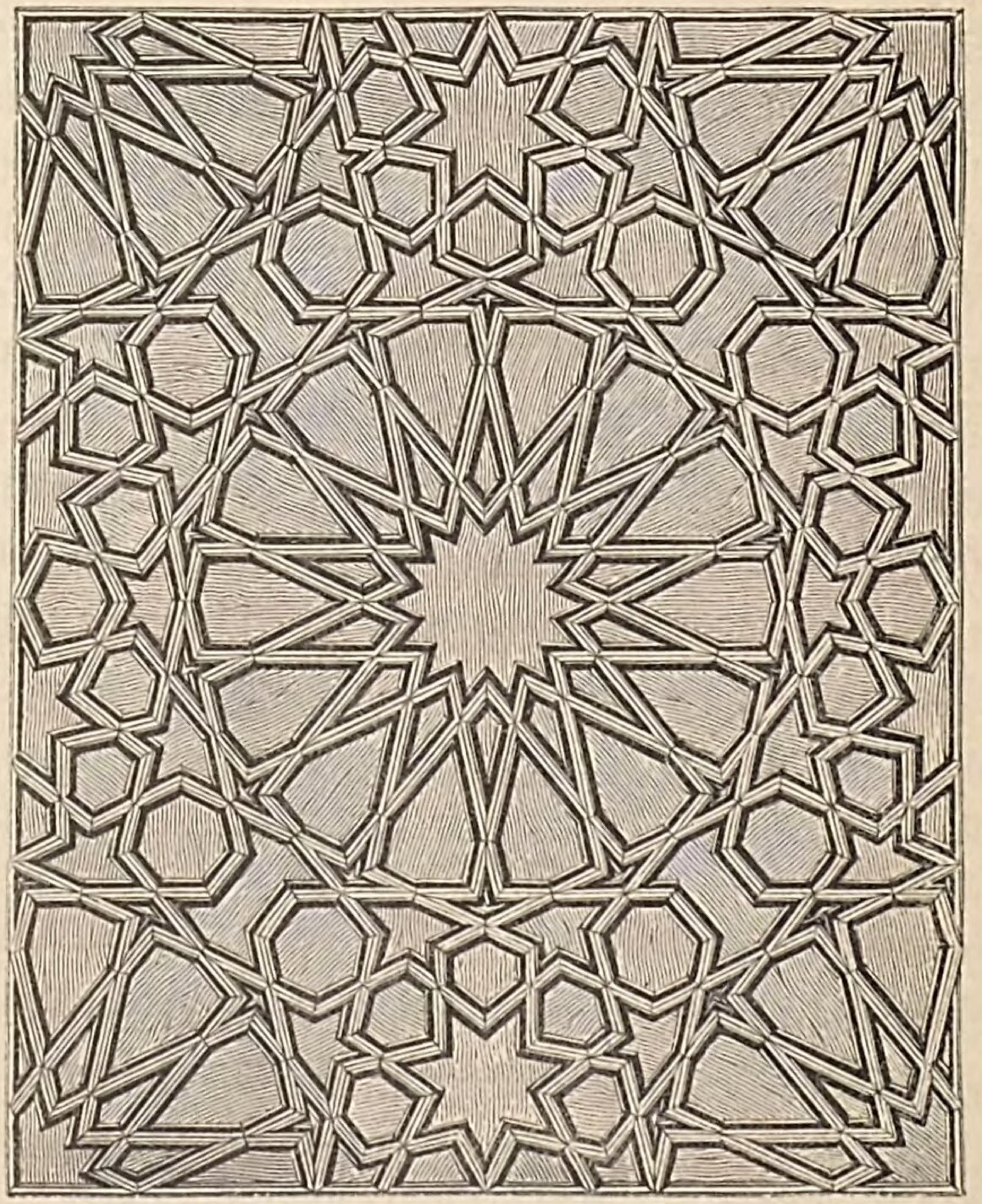
In diesen einfachen Elementen, Linie, Reihung und Abschnitt oder Gliederung, ruhen die Grundzüge des geometrischen Ornamentes.

Nun durchschneiden sich die Linien, die graden wie die krummen, und die Durchschnittspunkte sowie die Flächen in der Mitte werden ornamental betont, sei es durch ein Vieleck, einen Stern oder einen Kreis; die Bänder durchschlingen sich netzförmig oder laufend, gehend und kommend, z. B. in den verschiedenen Bildungen des Mäander, die nur eine complicirtere Gestalt des Zickzack, der Wellenlinie sind. Die verschiedenen Figuren treten zu einander, schließen sich an einander, treten in Verbindung, in Wechselstellung und begleiten in solchem Wechsel die gestreckten Glieder des Geräthes oder überziehen und überdecken die Füllungsflächen.

So entsteht, indem wir diesem Werden, dieser Entwicklung nachgehen, vor unseren Augen eine überaus reiche Fülle ornamentaler Combinationen, eine unendliche Fülle, deren Gränzen nicht abzusehen sind. Auf diesem Wege ist das primitive Ornament der sogenannten prähistorischen Zeiten gegangen. Das geometrische Ornament hat die Grundlage eines besonderen Kunstzweiges, der Mosaik, schon bei den Griechen und Römern gebildet; die Byzantiner haben es gepflegt, und die Araber mit mathematisch combinirendem Verstande ihm die höchste Ausbildung gegeben. (Abb. 63.) Noch heute fehlt es weder in der ornamentalen Kunst der modernen Cultur noch in der traditionellen Verzierung bäuerlicher Hausindustrie; der Norden kennt es und der Süden, der

Occident wie der Orient. In Rußland gilt es für völlig national.

Grade so mit den einfachsten Grundmotiven beginnt das pflanzliche Ornament. Es beginnt nicht mit der Nach-



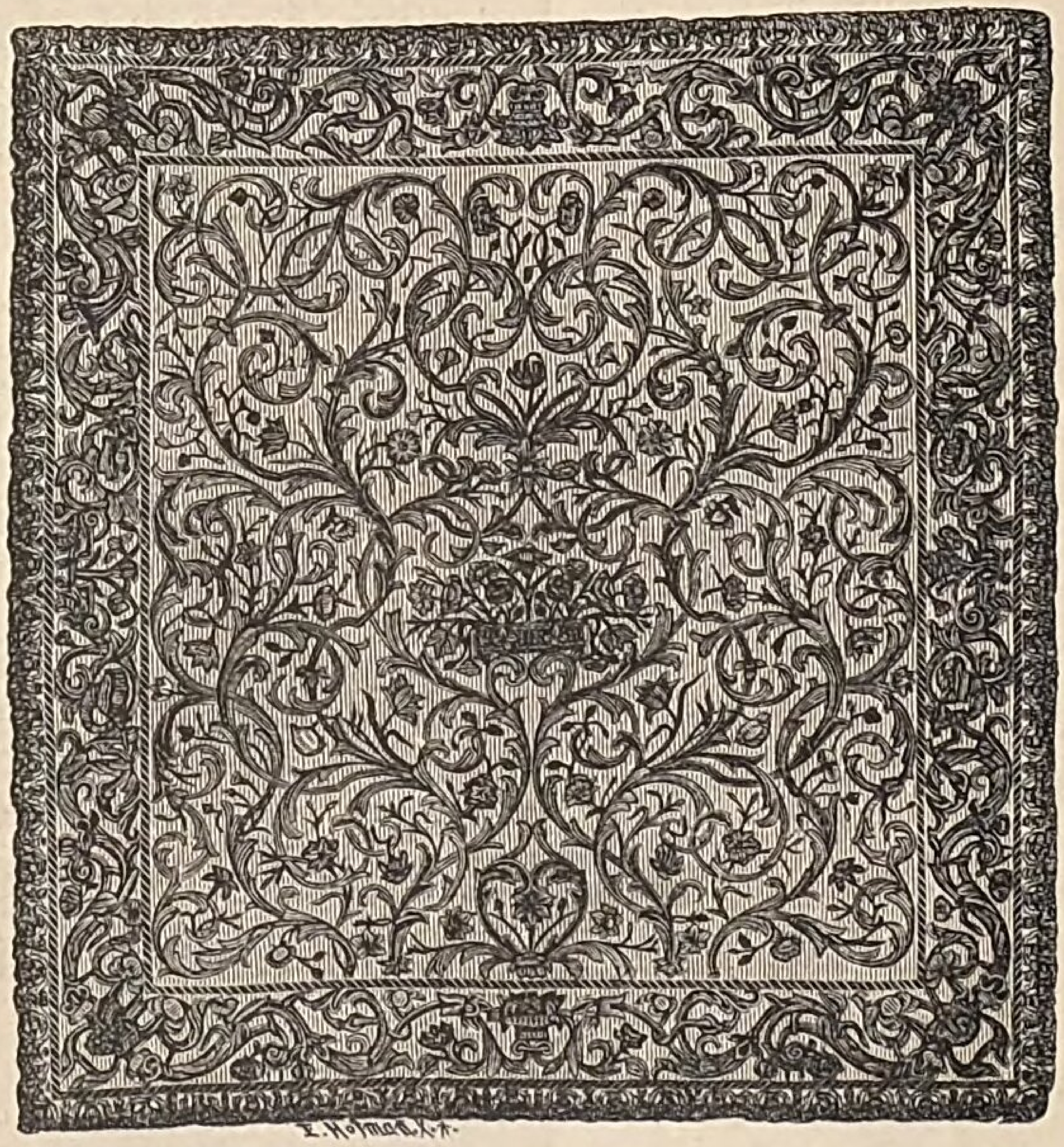
63. Arabisches Ornament mit verschlungenen graden Linien.

ahmung des Zweiges, der Pflanze, des Baumes, sondern es legt regelmäßig Blatt an Blatt, sei es neben einander, sei es hinter einander, und kommt so zur Reihe und von der gebogenen Reihe zum Kranze. Grade so lernt der Knabe in

den indischen Weberfamilien seine Ornamentation. Man lehrt ihn die Blume zerpflücken und mit den abgepflückten Blättern erst Reihen und dann Figuren bilden, die sich mit schöpferischer Phantasie unter seinen Fingern zu regelmäßigen Blumen gestalten, zu Blumen, die nunmehr seine Erfindung sind.

So ist auch historisch das pflanzliche Ornament gegangen. Aus der regelmäßigen Reihe ist der regelmäßige Kranz geworden. Die Blätter haben abwechselnd umgekehrte Stellung erhalten und es entstand die Doppelreihe, welche ihre Blätterspitzen nach beiden Seiten richtete. Stengel haben fortlaufend die Blätter verbunden und zur Ranke umgebildet. Blüthen oder Blumen haben sich gereiht wie die Blätter und sich eingeschoben in bestimmten Zwischenräumen und so Abschnitte gemacht und eine Gliederung hervorgerufen. Die Ranken stiegen auf und entsendeten Blätter und Blüthen nach links und rechts in symmetrischer Anordnung, oder sie wanden und schwangen sich und bildeten Volutengerank. So konnten sie auf dem Stab- und Rahmenwerk die Füllungen umlaufen; sie konnten sich um die runden Gefäße winden in Bändern und Streifen, breiter und schmäler, sich den Biegungen und Wölbungen anschließend, laufend oder stehend, aufwärts oder abwärts gekehrt. (S. Abb. 58.) Und wie Stab und Band, so erfüllten Blatt und Blume die Fläche, die Füllung. Blatt und Blume wiederholten sich in regelmäßiger und symmetrischer Stellung, sie „musterten" die Fläche. Wiederkehrende Flächen, wie die Cassetten des Plafonds, wurden von einer einzigen richtungslos gewordenen Blätterfigur, der „Rosette" eingenommen, einer Figur nicht anders, als sie der indische Knabe noch heute in seiner Weise hervorruft. Und wie der

Araber es mit den Combinationen seines geometrischen Ornamentes gemacht hat, so ist auch das pflanzliche Ornament zu reicheren und phantasievolleren Gebilden, zur Arabeske, fortgeschritten. (Abb. 64.) Die Blüthenranken haben sich ge-



64. Gestickte Decke mit pflanzlichen Arabesken. 16. Jahrhundert. (Ehemals Sammlung Demidoff.)

kreuzt und durchschlungen, gleichartig und vielartig, und ganze Flächen bedeckt und die Kränze sind zur Bekränzung, zu Guirlanden und hängenden Festons geworden.

In all diesem ist es vollständig Wille und Geschmack des Künstlers, welche das pflanzliche Ornament beherrschen. Er entnimmt die ersten Motive, die Elemente, der Natur, aber er verfährt mit ihnen wie ein unumschränkter Herr und

Gebieter, ohne irgend Rücksicht darauf zu nehmen, welche Rolle diese Elemente in der freien Natur spielen, welche Functionen sie dort zu erfüllen haben. Er will nicht ihre natürliche Erscheinung nachahmen. Er denkt gar nicht daran, sondern hat nur die Absicht, seinen Gegenstand zu schmücken, wie es ihm gefällt.



65. Naturalistisch verzierter Vorhang, Spitzengewebe. Modern.

So war es bisher, und so ist es auch heute noch oder heute wieder. Die moderne Zeit aber — vorzugsweise die moderne Zeit und vor allem das neunzehnte Jahrhundert — hat dieser künstlerischen Behandlung der Pflanzen, der Stilisirung, ein anderes Verfahren im „Naturalismus", in der treuen, absichtsvollen Nachahmung der Vorbilder aus der Natur entgegengesetzt. Wir kommen später auf diesen Gegensatz noch einmal ausdrücklich zurück und gedenken desselben nur hier, um den Umfang des pflanzlichen Ornamentes zu kennzeichnen. Dieser Naturalismus ist weit über die Gränzen und Motive des stilistischen Verfahrens hinausgegangen. Da er seinen Blick nur auf die Treue der

Nachbildung richtete und gänzlich die Hauptsache aus den Augen setzte, daß er nämlich einen Gegenstand von bestimmten Formen in angemessener Weise zu schmücken habe, so war ihm alles willkommen, was die Natur an Pflanzen und Blumen darbot.



66. Naturalistisch gebildete Vase. Modern.

Und wiederum über das Einzelne hinausgehend, über Blatt und Blume, Zweig und Ranke, nahm er die ganze Pflanze, den Baum, den Garten, die Wiese, den Wald, die Landschaft und brauchte sie als Ornament, alles so darstellend mit den Zufälligkeiten, wie sie der Boden, wie sie Wind und Wetter hervorrufen.

So sah man die Natur auf Teppichen, wo der Fuß in das Laub und Geäste der Bäume hineintrat, so auf Möbelstoffen und Vorhängen (Abb. 65), so auf Porzellangeschirr. Ja mehr noch, der Naturalismus setzte die Gebilde der Natur, die organischen Formen, ohne weiteres an die Stelle der Kunstformen (Abb. 66): Zweig und Blatt wurden zum Löffel, die Rose zur Kaffeetasse, der Eichbaum trug auf seinen Spitzen eine Butterdose.

Auf diese Weise ist freilich ein unermeßliches Reich der

Ornamentation erschlossen, aber es sind auch Vernunft und Phantasie und Erfindung, die Kunst selber darüber verloren gegangen.

Die dritte Gruppe, die dritte Fundstätte des Ornaments, daraus es sich seine Motive holt, bildet die lebendige Figur, die Thierfigur wie die Menschenfigur. Auch die Thierfigur ist, wie die Linie, wie Blatt und Blume, in älterer Kunst rein ornamental verwendet worden, und es ist nichts dagegen zu erinnern, wenn es noch heute geschieht. So schreiten auf den ältesten griechischen Thonvasen z. B. Löwen oder auch andere Thiere in regelmäßig gleicher Stellung hinter einander her und bilden so Reihen, Bänder, welche das Gefäß nicht anders wie ein Blätterkranz umlaufen (Abb. 67). Und weiter, indem die ganze Vase von Kopf zu Fuß mit diesen horizontalen Bändern umgeben und bedeckt ist, werden die Thierbilder zum Füllornament.



67. Griechisches Terracottengefäß mit Thierfiguren. (Oesterr. Museum.)

Anders hat es die sassanidisch-orientalische Kunst gemacht (und vielleicht früher schon die babylonische) auf ihren Teppichgeweben und Seidenstoffen, und ihnen sind Byzanz und das Mittelalter, das christliche wie das sarazenische, gefolgt. Sie vertheilten die Thierbilder, die oft phantastische Gestaltung trugen und im Christenthum symbolische Bedeutung erhielten,

in regelmäßiger Wiederkehr und in gemessenen Zwischenräumen über die Fläche des Gewebes. (Abb. 68.) Gerade so machte es auch das Ritterthum mit den Thierbildern seiner Wappen, wenn es Kleider und Decorationsstoffe damit schmücken wollte.



68. Orientalisirendes mittelalterliches Gewebe mit Thierornament in regelmäßiger Wiederkehr. (Nach Fischbach.)

Die classische Kunst des Alterthums hat in der römischen Zeit Thierfiguren oder einzelne Glieder derselben vorzugsweise plastisch als tragende und stützende Theile des Geräths angewendet und die Renaissance hat auch diese Weise wieder aufgenommen. Beide Stilarten kümmerten sich dabei wenig um naturgeschichtlich treue Darstellung. Diesen Gesichtspunkt hat

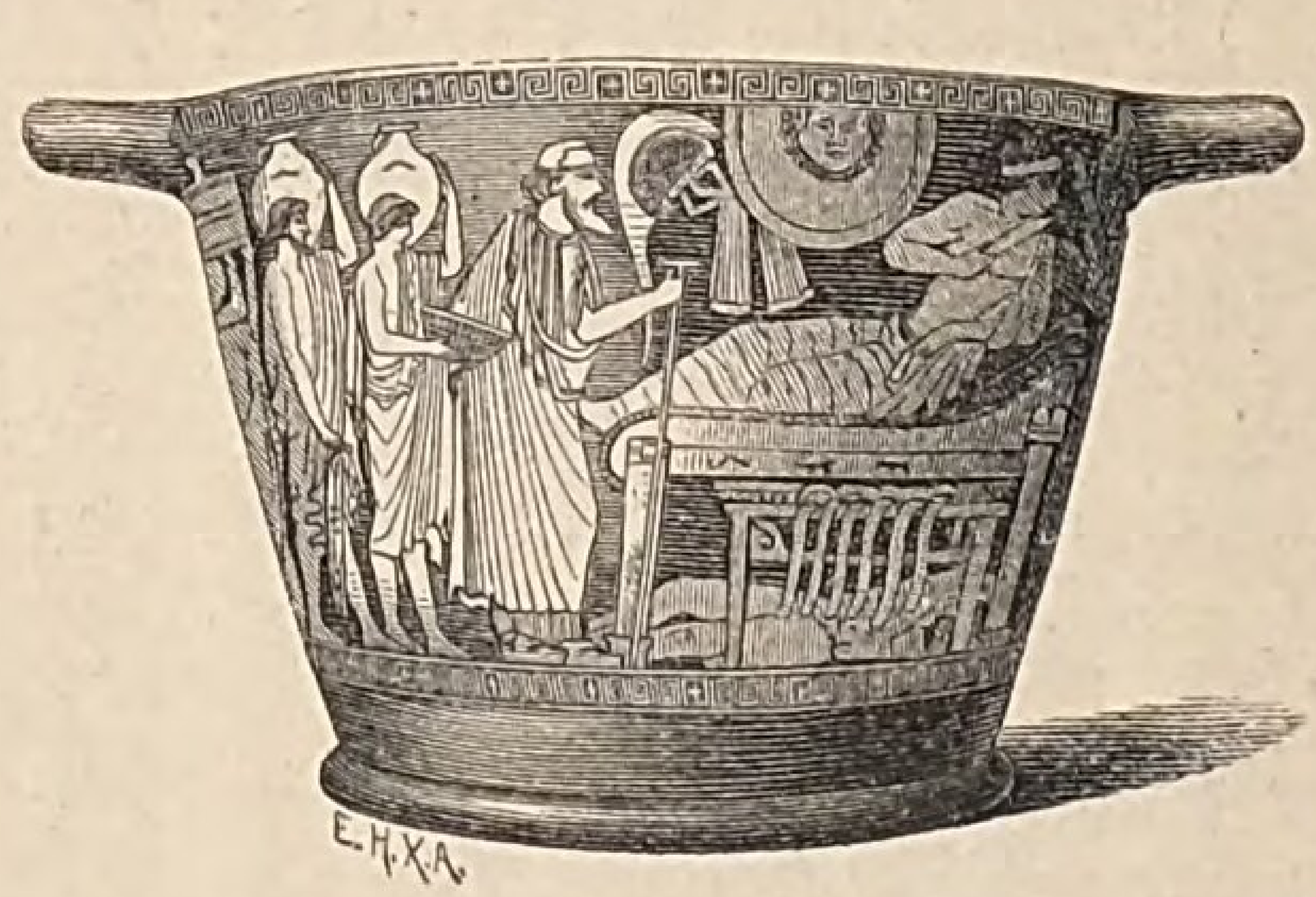
aber die moderne Kunst hervorgekehrt, gleichwie sie es mit der Pflanze gethan hat. Das Thier hat dadurch um seiner Bedeutung, nicht um seiner Form willen erweiterte Anwendung in der Ornamentik gefunden. So spielt das Pferd seine Rolle in allem, was den Sport betrifft, und der Hund im Jagdgeräth; das Wildpret decorirt Speisezimmer und Speisegeräth, und Fisch und Geflügel stellen sich gleicherweise ein, sei es als Stillleben, sei es in bildartiger Verwendung, und daher stets mit möglichster Treue der Natur.

So ist auch der Mensch zur Decoration verwendet worden, rein ornamental und rein bildlich, d. h. ohne Bedeutung und mit Bedeutung. Aber das Erstere ist selten im Vergleich zum Letzteren, denn bei dem Menschen ist schwer von irgend einem bedeutungsvollen Sinne abzusehen. Von früh an hat daher der Künstler mit ihm historische, religiöse, genrehafte Scenen darstellen wollen, wenn er sie auch zur Verzierung eines Geräthes oder Gefäßes anbrachte. Und aus der einzelnen Scene sind ganze Bilder oder Bildercyclen geworden, wie man sie z. B. auf Majolikaschüsseln oder Porzellanvasen sieht, und man hat selbst das Gefäß vergessen und eine Faience- oder Porzellanplatte genommen, um das Bild darauf anzubringen.

In zwei Fällen aber hat die menschliche Figur dennoch ornamentalen Charakter bewahrt, einmal indem sie flach, nur illuminirt, ohne modellirende Zeichnung, ohne Höhung mit Schatten und Licht dargestellt wurde, wie z. B. auf den griechischen Vasen (Abb. 69) — wir kommen später auf diese Methode zurück —, und zweitens in Verbindung mit Ornament.

Wir gelangen damit zur vierten Art, zum gemischten Ornament, welches zwei oder alle drei der genannten Arten

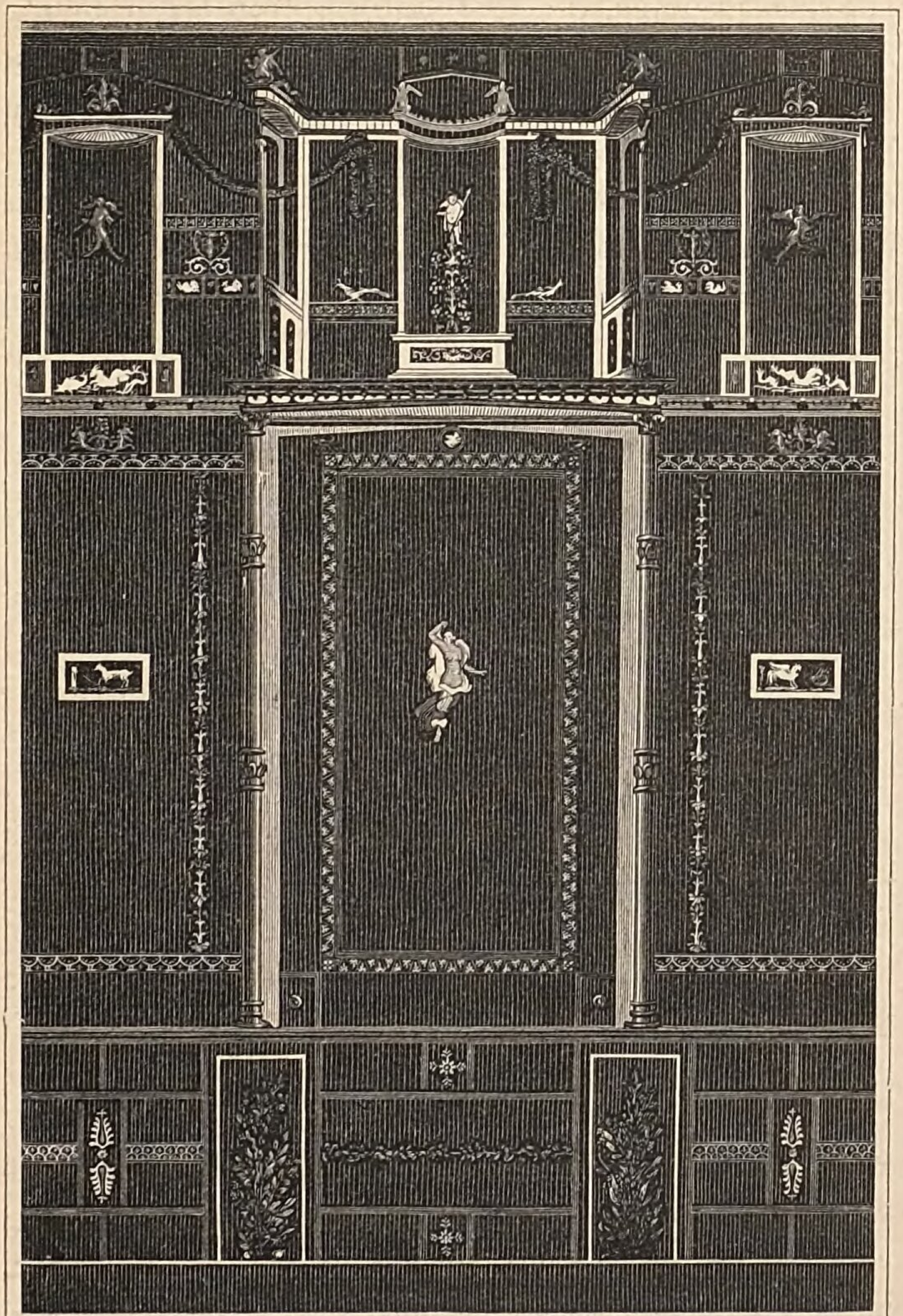
mit einander verbindet. Seit der Zeit, daß das pflanzliche Ornament in der Kunst entstanden, hat es sich auch mit dem geometrischen gemischt, und ebenso haben alsbald Thier- und Menschenfiguren ihren Platz inmitten von Blumen und Ranken gefunden. Aber nicht alle Zeiten und Stilarten haben es in gleicher Weise gebraucht. Die arabische Kunst des Orients hat ganz vorzugsweise das Pflanzenornament, freilich in einer bis zur Unkenntlichkeit entnaturalisirten Weise, mit dem von



69. Griechische Vase mit figürlicher Verzierung in silhouettenartiger Darstellung. (Oesterr. Museum.)

ihr selber so hoch ausgebildeten geometrischen verbunden, und sie ist dadurch die Schöpferin der Arabeske geworden. Die religiöse Tradition hat sie dagegen gezwungen die lebendige Figur auszuschließen.

Diese hinwiederum hat die griechisch-römische Kunst mit Vorliebe in das pflanzliche oder in das geometrisch architektonische Ornament hineingebracht. Sie hat die Blumen mit Vögeln, die Ranken mit Vierfüßlern belebt, schwebende Genien, lebendig bewegte Menschenbilder, schöne Frauengestalten, Götter und Heroen höchst anmuthig in die Decoration verflochten. (Abb. 70.) Einiges dieser antiken Tradition ist noch



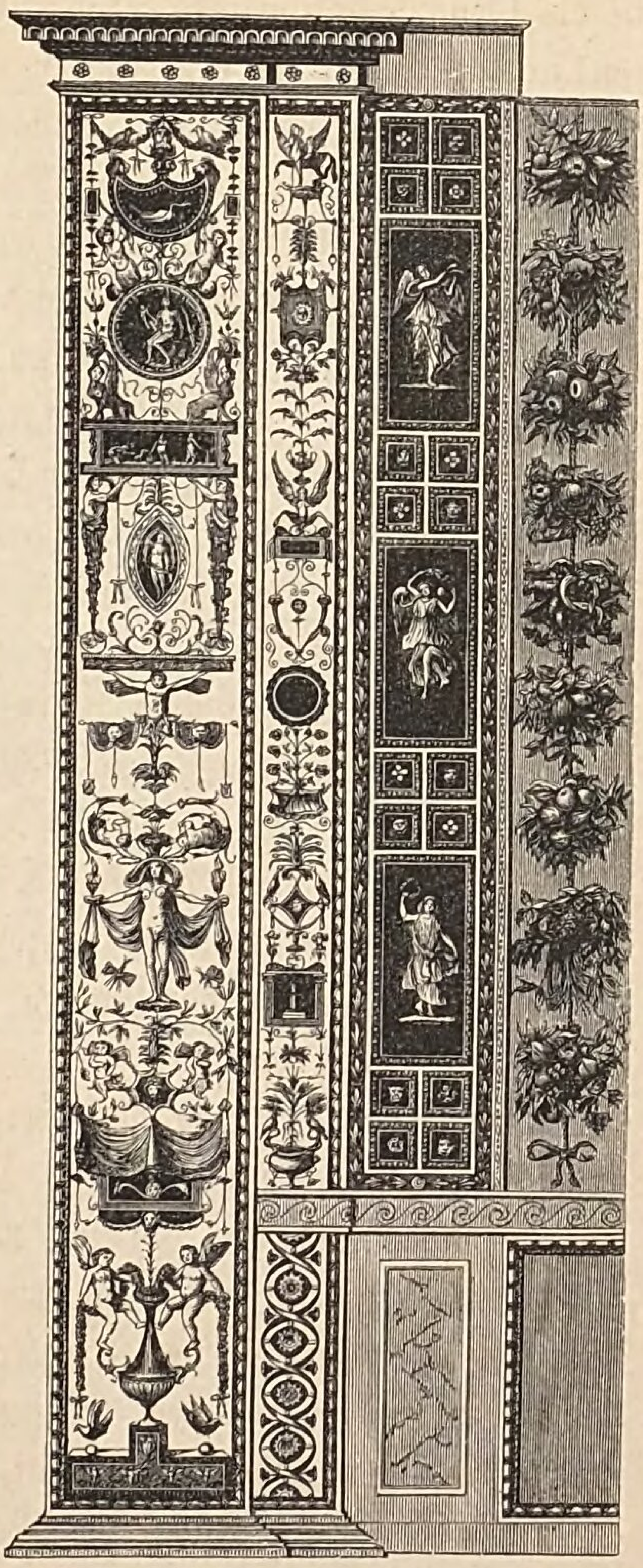
70. Pompejanische Wanddecoration, gemisches Ornament.

in die Ornamentation des romanischen Stils übergegangen, um in der Gothik zu ersterben oder in der Miniatur- und Initialverzierung der Pergamentmanuscripte ein bescheidenes, sehr verändertes Nachleben zu führen.

Erst die Frührenaissance rief jene gemischte, spätklassische Verzierungsweise wieder hervor und behandelte sie mit ihrem eigenen feinen und zarten Schönheitsgefühl ebenso originell wie reizvoll. Dann kamen die Aufgrabungen römischer Palastruinen zur Zeit Rafaels, und mit der Entdeckung und Eröffnung dieser „Grotten“ feierte die antike Wanddecoration — von daher „Grottesken“ genannt — durch Rafael und seine Schüler eine wirkliche Auferstehung zu neuem, blühendem, dem Alterthum congenialem Leben (Abb. 71), um seitdem wohl sich zu verändern, aber nicht unterzugehen. Sie verschlechterte sich in der Barockzeit, verlor an Leichtigkeit, doch nicht überall, wie die Arabesken von Ducerceau beweisen; sie ging mit Berain hinüber in die französische Epoche Ludwigs XIV. und durch Watteau in das Rococo; immer blieb sie desselben Geistes und derselben Art.

Und in Wahrheit ist diese Art des Ornaments, welche sich jedem ächten Kunstgeschmack anzuschmiegen vermag, so der Tugenden und der Vorzüge voll, daß ihre Wiederaufnahme in die Reform der modernen Kunstindustrie, welche man vor allen den Wiener Künstlern verdankt, zu den glücklichsten und folgenreichsten Gedanken gehört. Es ist das reichste und anmuthigste Ornament, das je geschaffen worden; es bietet die größte Fülle der Motive und der erfindenden Phantasie den freiesten Spielraum; es vereinigt das geometrische, pflanzliche und figürliche Ornament; es schmiegt

sich jeder Form an, der Rundung wie der Fläche, umzieht das Gefäß, bekränzt die Säulen, steigt an der aufstrebenden Stütze empor, folgt dem Rahmen und überzieht belebend die Füllungsflächen, und endlich ist es gleich geeignet zu farbiger wie zu plastischer Ausführung.



71. Rafaelsche Arabesken von den Loggien.

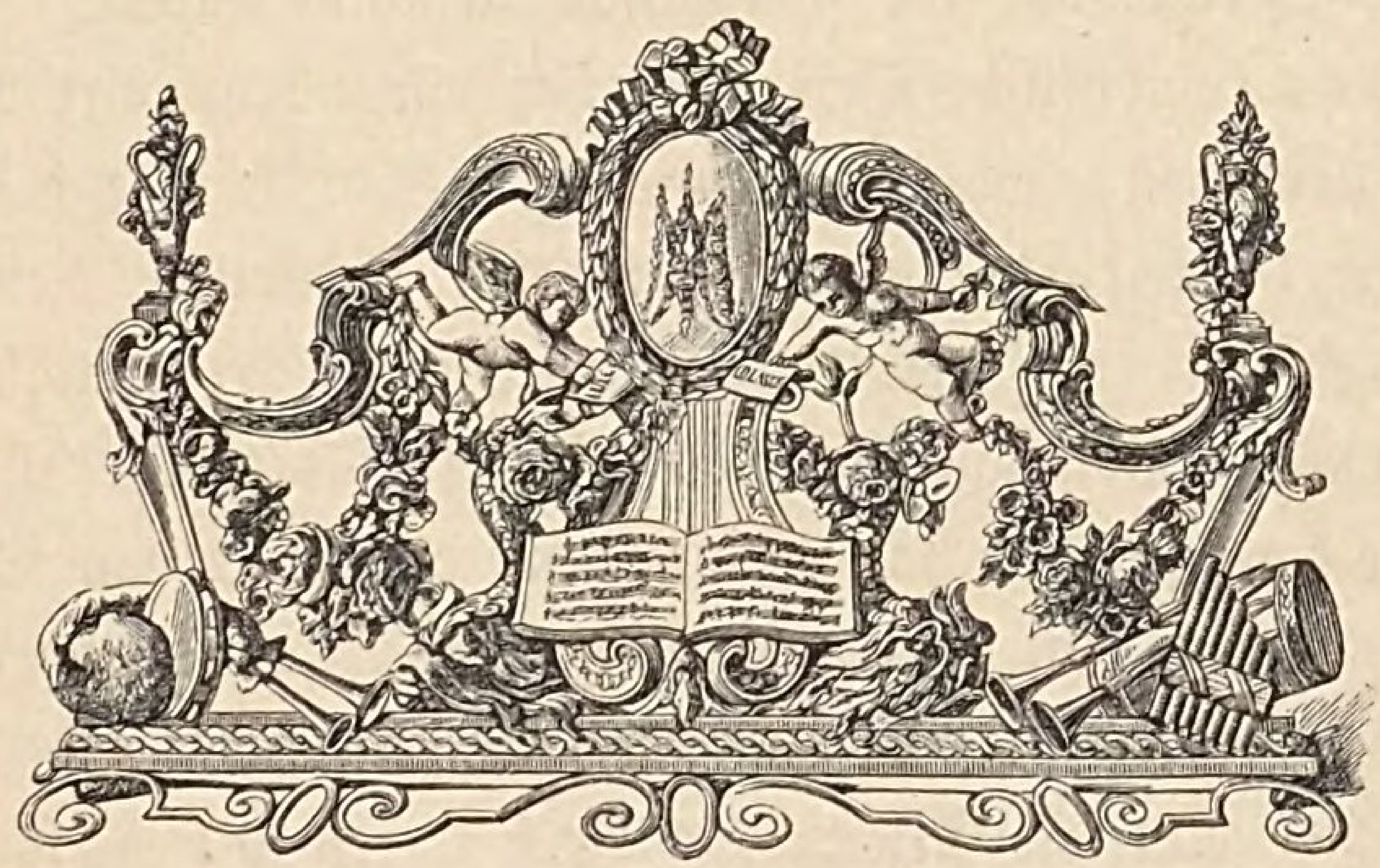
Diese vier Arten des Ornaments haben das Gemeinsame, daß, sollte eines und das andere ihrer Motive ursprünglich auch um des Gedankens willen aufgenommen sein, doch im letzten Ziel sie alle nur auf den „schönen Schein", lediglich auf die Schmückung des Gegenstandes es abgesehen haben. Und das ist ja das wahre und ächte Ziel aller künstlerischen Ornamentation.

Aber zu allen Zeiten auch hat man Motive, welche nach ihrer Form durchaus nichts Ornamentales an sich haben, zur Verzierung verwendet und zum Ornament gemacht. Es ist noch heute so, und wird auch wohl in Zukunft also bleiben. Wir haben daher noch eine fünfte Art des Ornaments anzufügen, welche wir die symbolische genannt haben.

Das symbolische Ornament hat vor allem dort Anwendung gefunden, wo die Symbole — d. h. Zeichen oder Figuren, denen eine andere als ihre natürliche Bedeutung beigelegt ist — die erste Rolle spielen, in der Religion, in der Kirche. Solange als die Religion die Kunst zu ihrem Dienste herangezogen hat, so lange hat diese auch vom Symbol Gebrauch gemacht zu gemeinsamen Zwecken der Verzierung und der Andacht. So die ägyptische Kunst und so die assyrische. Nur die Griechen in ihrer klaren und verständigen Weise haben die Kunst als Kunst, d. h. aus dem Standpunkt der Schönheit allein, aufgefaßt und haben ihr am wenigsten fremdartige Elemente beigemischt oder fremde Gedanken untergeschoben.

Die eigentliche Zeit aber für das symbolische Ornament beginnt mit dem Christenthum und der byzantinischen Kunst, die in alles hineindeutelt und selbst dem drei- oder vierspitzigen Akanthusblatt Beziehungen unterlegt. Nun kommt das Kreuz, der Anker, der Kelch, das christliche Monogramm, die Marterwerkzeuge, die Attribute der Evangelisten, der Apostel, Heiligen, das flammende Herz; in gleiche Bedeutung treten einzelne Blumen und Thierbilder ein, die Lilie, die Rose, der Fisch, der Hirsch, der Phönix, das Einhorn. Mit der Wiederaufnahme antiker Kunst und antiker Bildung ge-

sellen sich zu ihnen die Attribute der Götter und Göttinnen, die Kennzeichen allegorischer Figuren, das Schwert der Gerechtigkeit, die Wage, die Fasces und Beile der Lictoren, das Buch der Weisheit, die Instrumente der Wissenschaften und Künste, die Werkzeuge der Gewerbe, die Zeichen der Wappen,



72. Notenpult mit symbolischem Ornament. 18. Jahrhundert.

dazu Buchstaben, Inschriften und Schrifttafeln, redende Zeichen u. s. w. (Abb. 72.)

Es ist ein ziemlicher Umkreis von Gegenständen, der sich hier eröffnet, ein Umkreis, den die Laune des Künstlers oder des Bestellers je nach passender Gelegenheit nach Belieben vermehren kann.

Für gewöhnlich liegt nun in allen oder den meisten dieser Gegenstände gar kein eigentliches ornamentales Motiv, und daher sind sie häufig auch nur ganz unkünstlerisch als Beiwerk angebracht. Da sie aber doch durch ihr Dasein an der künstlerischen Wirkung theilnehmen, so ist es nothwendig, daß sie, wohl oder übel, auch in die künstlerische Anordnung

möglichst organisch eingefügt werden, sei es, daß man sie zur Füllung oder zur Umrahmung gebraucht. Und das ist auch in guten Zeiten der Kunst regelmäßig geschehen. Aegypter und Assyrier haben die Symbole gewissermaßen stilisirt, die Byzantiner und das Mittelalter haben sie gereiht oder mit ihnen in regelmäßiger Wiederholung die Flächen verziert. Die arabische Kunst hat ihre Schriftzüge und Sprüche zu einem überaus künstlichen Ornament ausgebildet, die Renaissance ihre Schrifttafeln mit anderem Ornament umgeben. Die Embleme der Gewerbe hat man gruppirt, aus Waffen und sonstigen Kriegsgeräthen Trophäen zusammengestellt oder sie in Festons und Gehänge eingebunden; Lanzen, von Beilen und Ruthenbündeln in regelmäßigen Abständen unterbrochen, hat die Kunst der Republik und des Empire für eiserne Gitter und Gitterthore als Motive benützt.

Und so ist es mit vollem Rechte geschehen. Fallen solche Gegenstände als Embleme und Symbole in die Aufgabe des Künstlers, seien sie nun weltlicher oder religiöser Natur, so wird er trachten müssen sie in ähnlicher Weise durch Wiederholung, Gruppirung, Zusammenstellung oder Verbindung mit anderer Verzierung in Ornament umzuwandeln, in ein Ornament, welches sich den Anforderungen der gegebenen Grundform beugt und anschließt.

7. Kapitel.

Das Reliefornament.

Das Ornament bietet noch einen anderen Standpunkt dar, von dem aus es zu betrachten ist, nämlich als Relief und als Ornament der Fläche. Im ersteren Fall beruht seine Wirkung auf Licht und Schatten, im zweiten auf Zeichnung und Farbe.

Es ist selbstverständlich auch vom Relief die Zeichnung nicht ausgeschlossen. Auch von dem Ornament, welches sich aus der Fläche erhebt, verlangt man Schönheit der Composition, Schwung der Linien, Anmuth der Bewegung, aber nicht die gezeichneten Linien bringen diese Eigenschaften zum künstlerischen Ausdruck, sondern die Gränzen und die Uebergänge von Licht und Schatten. Ebensowenig ist die Farbe mit dem Reliefornamente unverträglich. Alle Kunststile haben sie bei demselben mit in Anwendung gebracht, aber sie ist nur ein Accedens, das als malerischer Zusatz zum plastischen Elemente hinzutritt.

Bei dem Reliefornament beruhen, soweit seine plastische Natur reicht, Reiz, Leben und Ausdruck allein auf dem Spiel von Licht und Schatten, wie es durch die Neigung der verschiedenen Flächen gegen das auffallende Licht hervorgerufen wird. Der schärfere oder schwächere Contrast der vortretenden gegen die zurückstehenden Theile, die Rundung, das Heben und Senken, der schroffe Abfall oder das sanftere Absteigen der Flächen, die langsamen, leisen Uebergänge, die tiefen Unterschneidungen, sie rufen den entsprechenden, lebendig

bewegten Wechsel von Licht und Schatten, von Hell und Dunkel hervor, welcher Figur und Ornament contourirt, modellirt und klar und deutlich vor das Auge stellt.

Dieses ist nun gemeinsam für jedes Relief. Aber auf der Höhe des Reliefs, auf der Entfernung seiner höchsten Punkte von der Grundfläche, d. i. auf der größeren oder geringeren Rundung des Dargestellten, beruht eine Verschiedenheit, nach welcher man drei Hauptarten des Reliefs unterscheidet, das basso, mezzo und alto rilievo, wie man sie gewöhnlich italienisch bezeichnet, zu deutsch: Flachrelief, Mittelrelief und Hochrelief.

Wollte man einen äußeren Maßstab zu ihrer Unterscheidung haben, so könnte man sagen — das paßt aber im Wesentlichen nur für Figuren —, das Flachrelief hält sich unter der halben Höhe seiner Original-Gegenstände, das Mezzorelief entspricht den halbirten Gegenständen, das Hochrelief entspricht mehr als der Hälfte, so daß die vorderen Gegenstände zu unterschneiden sind oder sich gar von der Grundfläche lösen. Indessen diese Scheidung, die im Prinzipe richtig ist, läßt gar viele Modificationen und Nüancen zu, welche theils von der Absicht des Künstlers, theils auch vom Geschmack der Zeiten abhängig sind.

Denn man kann im Relief auch nach geschichtlicher Entwicklung einen gewissen Gang von der Fläche zur Höhe verfolgen und insbesondere die Beobachtung machen, daß eine Kunstepoche mit dem Flachrelief beginnt und mit dem Hochrelief endet, was indessen bei reicher Kunstentwicklung die Existenz aller drei Arten neben einander nicht ausschließt. So beginnen Aegypter und Assyrier mit dem Flachrelief,

während die Griechen, denen keine Art unbekannt war, vorwiegend das Mezzorelief üben (Abb. 73), obwohl sie in ihrer künstlerischen Weisheit wohl wußten, wo sie von den anderen



73. Griechisches Mezzorelief: Bacchantin.

Arten Gebrauch zu machen hatten. Die Römer bereits zeigen größere Neigung zum Hochrelief, und in gleicher Weise endet die gothische Sculptur mit den freistehenden

Figuren ihrer geschnitzten Altäre. Gleichzeitig und entsprechend übt auch die Frührenaissance das Hochrelief, so in Luca della Robbias viel bewunderten singenden und musicirenden Knaben (Abb. 74), beginnt dann aber daneben eine neue Richtung mit ihrem reizenden Flachrelief, das sich hebt, um



74. Hochrelief von Luca della Robbia. 15. Jahrhundert; Frührenaissance (Florenz).

in der Spätrenaissance in ein schweres Hochrelief zu verlaufen, dem die Barockzeit mit ihren von freien Figuren umgebenen Gegenständen folgt.

Aber das Flachrelief der Einen und das Flachrelief der Anderen ist wohl von großer Verschiedenheit, und es ist wichtig sich diese Verschiedenheit klar zu machen, da die verschiedenen Methoden für die ornamentale Kunst der Gegen=

wart von Bedeutung sind. Die Aegypter haben ihr flaches Relief fast wie eine gravirte Zeichnung mit vertieften Contouren in die Wandfläche eingeschnitten, so daß diese selbst die höchsten Punkte des Reliefs enthält. (Abb. 75.) Bei



75. Aegyptisches eingeschnittenes Flachrelief.

dem assyrischen Relief hebt sich die Darstellung, einer Stickerei ähnlich, fast wie eine zweite Ebene über der Grundfläche mit sehr geringer innerer plastischer Hebung und Senkung, also mit sehr geringem Leben von Licht und Schatten. Aber die Contouren fallen ringsum steil gegen die Grundfläche ab, so daß die äußere Zeichnung sich scharf

absetzt. (Abb. 76.) Es liegt in diesem Verfahren, welches die innere plastische Bewegung keineswegs vernachlässigt, bereits eine hohe Vollendung. Das Flachrelief der Griechen und das der Frührenaissance steigt nicht so plötzlich aus der Grundfläche empor; es schwillt sanft und langsam an, bietet alsdann aber auch in seinem Auf und Ab mehr Bewegung dar, als das ägyptische und assyrische Flachrelief. In den



76. Assyrisches Flachrelief.

Stuccoarbeiten der Renaissance, die so leicht unter der bildenden Hand entstehen, steigt laubiges und figürliches Ornament selbst aus der ausgegrabenen Tiefe empor oder, von oben her betrachtet, verliert sich in dasselbe hinein. So z. B. in der reizenden Stuccoverzierung des Sternschlosses bei Prag, einer Arbeit italienischer Künstler aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Auf den Rafaelischen Grottesken der Loggien im Vatikan dagegen erscheint flaches Relief als Fortsetzung gemalten Ornaments.

So giebt es ähnlich verschiedene Arten und Abstufungen im Mezzorelief und Hochrelief von der maßvollen Enthaltsamkeit der Griechen, welche nur daran denken Figur oder Gegenstand klar dem Auge vorzustellen, bis hinauf zu den Stuccoplafonds der Barockzeit, von welchen Arme, Beine und Köpfe frei aus der Grundfläche hervorragen. Es wird mannigfach Gelegenheit sein, im Folgenden darauf zurückzukommen; hier seien nur die Unterschiede um ihrer Wichtigkeit willen deutlich gemacht und ihrer allgemeinen Beziehungen gedacht.

Gemeiniglich kann man sagen, wenn man vom historischen Stil absieht, daß die Höhe des Reliefs vom Ermessen oder dem Willen des Künstlers abhängt, aber es sind auch Ursachen oder Bedingungen vorhanden, welche seinen Willen einschränken. Der Künstler läßt sich nur zu oft von seiner Virtuosität verleiten, mehr zu thun als gut und angemessen ist. So geschieht es nicht selten und ist nicht selten geschehen, daß ein Metallarbeiter, welcher sich auf das Treiben versteht, sei es in Silber, sei es in Eisen, Figuren und Ornamente so hoch und frei heraustreibt, daß sie den Contour, also den schönen Bau des Gefäßes oder Gerätes zerstören, ein Fehler, mit welchem er ein schon oben besprochenes Grundgesetz der praktischen Aesthetik übertritt.

Andererseits kann es auch wieder das Material sein, welches ein hohes Relief verlangt, denn wollte man z. B. bei Majolikagefäßen das erhabene Ornament flach halten, so würde es sehr undeutlich, verwischt und verschwommen erscheinen, da die Glasur die zarten Tiefen ausfüllt.

Deutlichkeit bei dem Relief ist die erste Bedingung.

Daher ergiebt sich für den Künstler die Regel, daß er, freilich unter der Modification anderer hinzutretender Bedingungen, die Höhe seines Reliefs nach der Entfernung seines Gegenstandes vom Auge bemißt, denn das Hochrelief macht stärkere Schatten als das Flachrelief, ist folglich auf weitere Entfernung hin mit Deutlichkeit sichtbar. Das wäre nun unschwer bei feststehender Wand- oder Plafonddecoration, aber zumeist haben wir es im Kunstgewerbe mit beweglichen Gegenständen zu thun, welche ihren Platz verändern. Dennoch haben sie, da sie Gegenstände des Gebrauchs sind, mit beschränkter Regelmäßigkeit wenigstens einen gewissen Abstand vom Auge des Beschauers. Er nimmt das Glas, den Silberbecher in die Hand, der Tafelaufsatz behält seine gleiche Entfernung auf dem Tische, das decorirte Möbel behauptet seinen Platz und prägt sich dem beweglichen Bewohner auch nur aus gewisser Entfernung in seiner Wirkung ein. Daraufhin soll die Höhe und Stärke des Reliefs berechnet sein, oder sollte es wenigstens, denn in Wirklichkeit ist von den Künstlern des Gewerbes wohl selten darauf geachtet worden, es sei denn bei Arbeiten, welche zum Schmuck der Architektur dienen.

Die Deutlichkeit macht noch eine andere Anforderung. Sie verlangt klares Auseinandergehen der Theile, des Laubes, der Zweige, des figürlichen Schmuckes; sie verlangt klares Auseinandergehen im Nebeneinander und Hintereinander, in der Breitenentfaltung wie in der Perspective. Ohne das entsteht ein unklares, wildes Gewirre, wie es bei dem plastischen Ornament der Barockzeit nur zu häufig ist, ein Gewirre, bei welchem sich keine Linie, keine Bewegung mehr

mit Bestimmtheit verfolgen läßt. Im Gegensatz waren die Griechen Meister in der klaren und einfachen Exposition ihrer Reliefs, der figürlichen wie der ornamentalen, und nach ihrem Beispiele die Künstler der Frührenaissance in ihrer gleich reiz- und maßvollen Weise.

Beide aber, die Meister der classischen Kunst wie diejenigen der Renaissance, haben es nicht verschmäht zu größerer Verdeutlichung noch Farbe hinzuzufügen, indem sie das weiße Reliefornament aus einem farbigen Grunde hervortreten ließen, z. B. aus blauer oder goldener Fläche. Ein solches Beispiel weißer Stuckornamente auf blauem Grunde zeigt noch heute die Villa Madama bei Rom in wahrhaft herrlicher Schönheit.

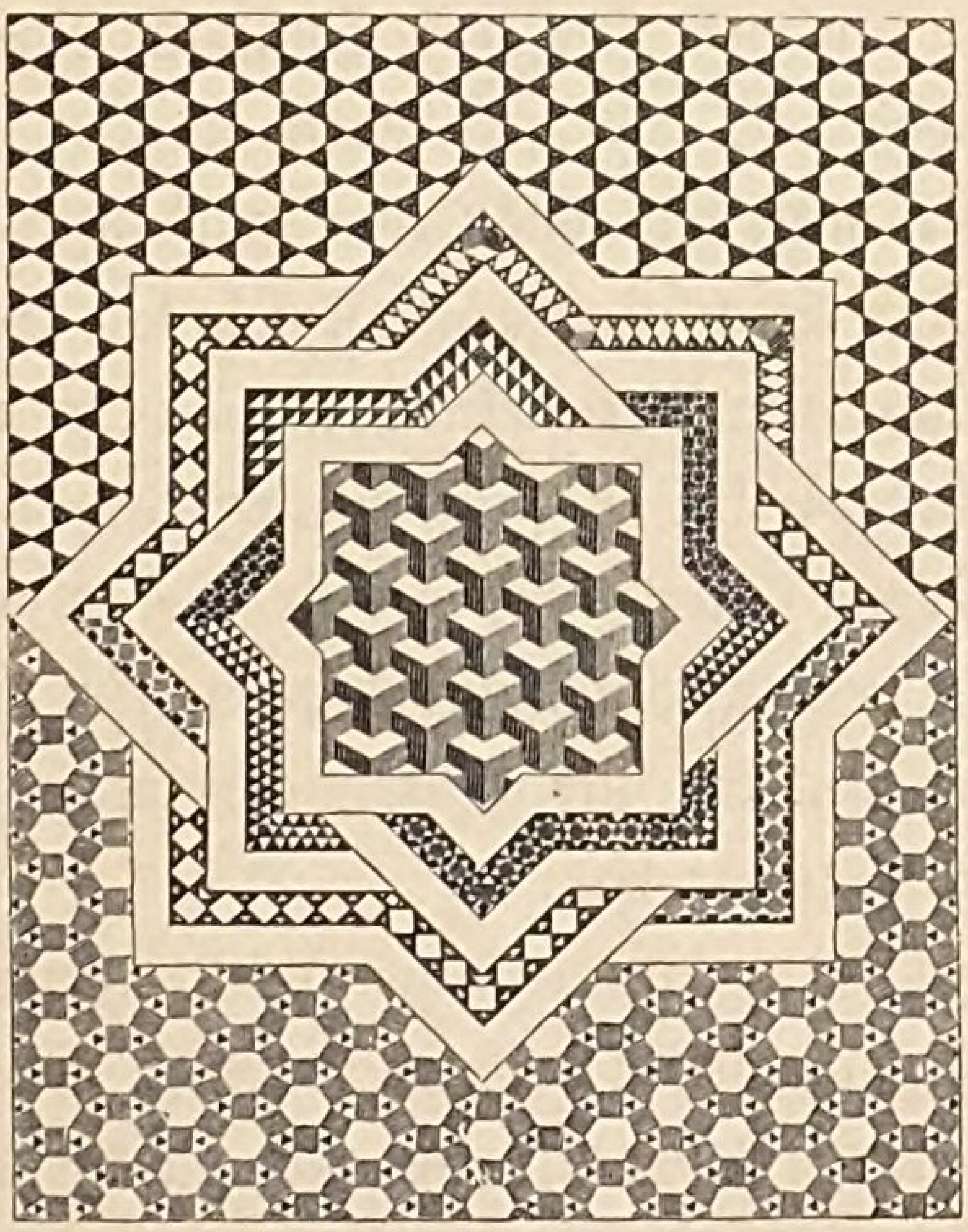
In diesem Falle handelt es sich vor allem um Verstärkung des plastischen Eindrucks. Es ist aber mit der Färbung der Grundfläche ohne Zweifel auch ein malerisches Element hinzugekommen, welches sofort überwiegt, sobald alles, auch das Relief, mit Farbe überzogen wird. Und dies ist ziemlich zu allen Zeiten geschehen, und selbst bei den Griechen in weit höherem Grade, als man bis zu den jüngsten Zeiten angenommen hat. Die bunte Farbe, wenn auch noch so bescheiden angewendet, schädigt die Wahrnehmung und den Genuß des plastischen Lebens; die stärkere Wirkung der Farbe tödtet die bescheidnere, feinere von Licht und Schatten. Darum aber ist die Farbe nicht zu verwerfen. Sie vertauscht nur ein Element der ornamentalen Kunst mit einem anderen, indem sie die malerische Wirkung an die Stelle der plastischen setzt. In richtiger Anwendung vermag sie auch — und das sollte vor allem mit bedacht sein —

den Bau, die Gliederung zu heben, zu verdeutlichen, die vortretenden und zurücktretenden Theile klarer von einander abzusetzen, was ebensowohl von der inneren und äußeren Architektur wie vom Geräthe und Gefäße gilt. Sie vermag in dieser Weise, neben ihrer malerischen Wirkung, noch der Intention des Künstlers förderlich zu sein.

Etwas anderes ist es, wenn die Farbe selber Plastik spielen will, wenn sie uns die Illusion eines plastischen Ornamentes geben soll, das nicht vorhanden ist. Im 17. und 18. Jahrhundert hatte sich das Auge nach und nach an das weiße oder farblose Stuckornament gewöhnt. Wo es zu flach schien, strich man zur Verstärkung graue Schatten daneben, und so kam man dahin, anstatt des wirklichen Reliefs dasselbe nur in Weiß und Grau auf Wände und Plafond zu malen. Das ist im neunzehnten Jahrhundert eine allgemein und rücksichtslos angewendete und heute noch durchaus nicht verschwundene Kunst geworden.

Dennoch ist sie ebenso entschieden verwerflich. Sie hat es auf Täuschung abgesehen und es ist Lüge, falsche Künstelei, nicht Kunst. Zudem aber ist sie nur richtig im Effect bei einheitlichem, geschlossenem und unveränderlichem Lichte. Zwei Fenster schon oder Licht, das von verschiedenen Seiten eindringt, lassen sie verkehrt erscheinen, und nun gar erst die künstliche Beleuchtung des Abends, abgesehen davon, daß sie auf die Reize des plastischen Ornamentes im wechselnden Tageslichte verzichten muß. Diese vielgeübte Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ist daher völlig zu verwerfen, und wenn nicht durch Stuck, so durch farbige Decoration, welche nichts anderes sein will als sie ist, zu ersetzen.

Einem ähnlichen Irrthum ist auch der Fußboden nicht selten anheimgefallen, und zwar nicht bloß in neuerer Zeit, sondern schon bei den Alten. Bei der Virtuosität, mit welcher die Künstler der Griechen und Römer und nach ihnen der Byzantiner das Mosaik behandelten, haben sie sich zu Leistungen hinreißen lassen, welche völlig wider die Gesetze



77. Fußbodenmosaik mit falschem Relief in der Mitte; byzantinisch.

des Fußbodens laufen, der doch, wenn irgend etwas, eine ebene Fläche zu seiner Voraussetzung hat. Sie haben mit farbigen Platten, welche Schatten und Licht vorstellen, erhaben scheinende Muster geschaffen, so daß man auf Spitzen und scharfen Kanten oder schief stehenden Flächen zu wandeln glaubt. (Abb. 77.) Sie haben bei mäanderartigem Muster, das über die Fläche gezogen war, die Linien so mit Schatten

und Licht gehöht, daß ein offener, gitterartiger Rost auf dem Boden zu liegen scheint.

Das ist absichtliche Täuschung des Auges, welche dahin führt den Blick zu verwirren und den Gang unsicher zu machen. Die Alten sind aber weiter gegangen. Sie haben, jeder Rücksicht ledig, Gegenstände jeder Art in bildartiger Weise auf dem Fußboden in Mosaik dargestellt, Stillleben, Genre, Portraits, selbst historische Gemälde wie die berühmte Alexanderschlacht. Sie haben damit nicht bloß Relief und neben dem Relief noch Perspective, Fernsicht, dort geschaffen, wo sie absolut nicht hingehören, sie haben auch dasjenige, was an sich bedeutungsvoll ist und Achtung verlangt, dem unwürdigen Betreten mit Füßen ausgesetzt.

Den ersteren Fehler, die verkehrte Reliefdarstellung, machen die Neueren sehr häufig, zum Theil mit farbigen Steinplatten in Hallen und Gängen, häufiger noch bei den Parquetten der Salons mit mehrfarbigem, mit hellem und dunklem Holze. Der zweite Fehler fällt hinweg, weil das Mosaik nicht in gleicher Uebung steht. Nur die Teppichweberei ist ihm mit ihren Blumen und Gärten und Wäldern verfallen gewesen, doch gehört auch das schon, wenigstens mit seinen Auswüchsen, der Vergangenheit. Der Gedanke, daß dort, wo ein wirkliches Relief unmöglich ist, auch ein erkünsteltes, ein gemaltes als Täuschung und Lüge nicht geduldet werden kann, dieser Gedanke hat nach und nach Anerkennung gefunden und erhebt sich zum gültigen Gesetz.

8. Kapitel.

Das Flächenornament.

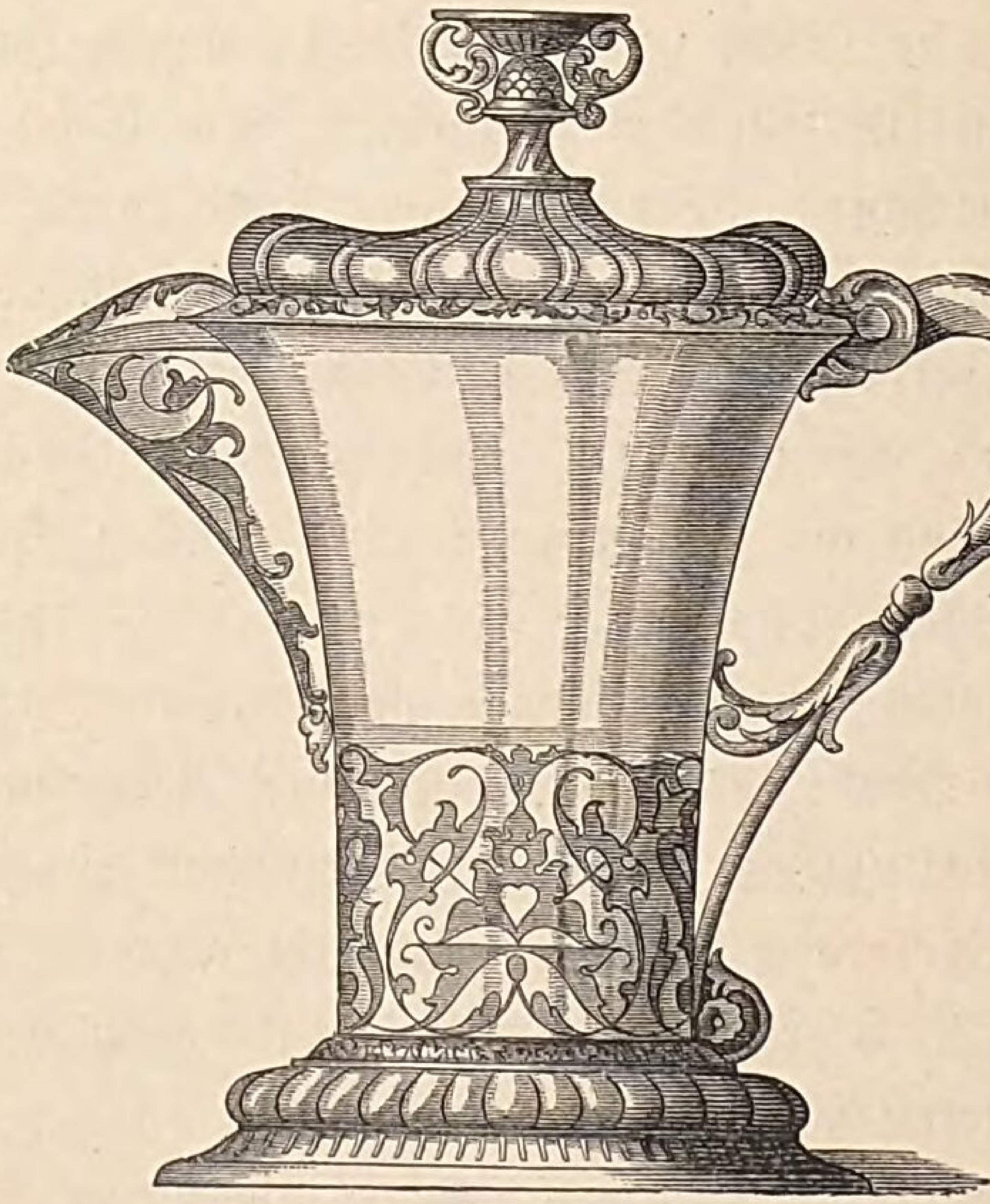
Wenn die Wirkung des Reliefs auf Schatten und Licht beruht, so wirkt das Flächenornament durch Farbe. Die Farbe ist sein eigentliches und ächtes Kunstmittel.

Allerdings findet sich auch wohl, und häufig genug, die vertiefte Zeichnung, die Gravirung, als Ornament der Fläche oder die im gleichen Werthe stehende, im sechzehnten Jahrhundert ausgeübte Punzirung, z. B. auf Silbergefäßen. In den meisten Fällen aber, sei es, daß sie Figuren oder Landschaften oder Embleme darzustellen hat, ist sie nur um des Gegenstandes willen angewendet, nicht aus decorativer Absicht, nicht um des schönen Scheines willen. In dieser Beziehung ist ihre Wirkung nichtig oder doch von höchster Bescheidenheit. Nur wenn das gravirte Ornament des Laubes oder der Arabeske mit Strichlagen ausgefüllt ist, tritt eine Art ornamentaler oder decorativer Wirkung ein, indem die blanke, polirte Grundfläche sich dem matt oder rauh gemachten Ornamente entgegenstellt. (Abb. 78.)

Dieser Schwäche der Wirkung sollte sich jeder Künstler bewußt sein, welcher es unternimmt seinen Gegenstand mit bloßer Gravirung zu verzieren. Mindestens sollte er bedacht sein den gravirten Linien Farbe zu geben, wo und wie es möglich ist, sei es durch Einreibung von Farbe und Schwärze wie auf gravirten Elfenbeinplatten, sei es durch Einlegung von Gold- und Silberfäden wie in der tauschirten Arbeit.

Damit tritt er freilich schon voll in das Gebiet der Farbe ein, in das Gebiet der farbigen Decoration.

Denn auch die farbige Decoration, obwohl sie zu den höchsten und glänzendsten Wirkungen aller Kunst aufsteigt,



78. Kanne mit gravirtem Ornament, Zeichnung von Hans Holbein. 16. Jahrhundert, 1. Hälfte.

fängt bescheiden an. Wie die Form allein, so genügt unter Umständen eine einzige Farbe.

Der kunstgewerbliche Gegenstand, wie schön und kunstvoll auch immer er sein mag, ist doch nicht für sich selber da, sondern wirkt mit seiner Umgebung zusammen in einer Gesammtdecoration. Er kann also schon decorativ seinen Zweck erfüllen, wenn die einzige Farbe, welche seinem Material an=

gehört, wie z. B. bei Bronzegefäßen, oder die Farbe, welche ihm künstlich gegeben ist, den rechten Ton für die Umgebung trifft. Es bedarf alsdann nicht der ornamentalen oder gegenständlichen Verzierung.

Solche Gefäße in Hell- und Dunkelblau, Braun und Gelb, auch in Grau und Dunkelroth, haben Japaner und Chinesen in Porzellan und Faience von höchst dankbarer Wirkung geschaffen. Die Engländer, und unter ihnen besonders Minton, haben sich in jüngster Zeit bemüht jene glücklichen Farben und Töne gleichfalls zu treffen, und es ist ihnen im Ganzen gelungen, doch haben die Nachbildungen, härter im Ton als die Originale, den sanften Schmelz derselben noch nicht erreicht.

Aber man kann auch schon mit der einen Farbe Wechsel hervorrufen und somit Ornament und Zeichnung in Mitwirkung treten lassen, entweder indem man eine verschieden gestaltete Fläche dem Lichte entgegensetzt oder die eine Farbe abschattirt, d. h. in verschiedenen Tönen nach der größeren oder geringeren Helligkeit anwendet.

Der erstere Fall ist von größter Bedeutung in der Damastweberei, deren Wirkung völlig darauf beruht. Der verschiedene Einschlag der Fäden ruft anders gestaltete Oberflächen hervor und bildet dadurch ein Muster, welches einzig vom Lichte deutlich gemacht wird. An einer Stelle strahlt das Licht von glatterer Fläche zurück und läßt dieselbe glänzend erscheinen, an anderer rauherer Stelle wird es eingesogen, wodurch der Glanz versagt wird und die Fläche matt erscheint. So scheiden sich Muster und Grund, allerdings nur bei gewisser Beleuchtung. Der Effect ist also ein sehr bescheidener.

Doch ist die Wirkung vom Stoffe abhängig. Je glänzender derselbe an sich, je größer die Wirkung. Daher ist sie größer bei der Leinwand als bei der Baumwolle und größer wieder bei der Seide. Am größten ist die Wirkung, wenn Atlas und Sammet vereinigt werden, das ist die hellste und dunkelste Verwendung der Seide, denn jener strahlt das Licht in vollem Glanze zurück, dieser aber saugt es zwischen seine aufrechtstehenden Fäden ein, man möchte sagen, bis zur Dunkelheit der Nacht. Nach diesem Prinzip hat die Weberei des Mittelalters und auch der neueren Zeit die reizvollsten und kunstgerechtesten Stoffe geschaffen.

In dem anderen Falle sind es verschiedene Töne, verschiedene Schattirungen einer und derselben Farbe, welche Ornament und Zeichnung hervorrufen. Es ist die Malerei en camaïeu, welche in der eigentlichen Kunst wie in der Kunstindustrie gleicherweise Bedeutung hat, denn es ist das Prinzip der Tusch- und Sepiamalerei. Aber jede Farbe ist ihr dienstbar, Grau in Grau, Roth in Roth; Braun, Blau, Grün, je nach Willen, Ermessen und Geschmack des Künstlers. Die Wirkung ist reicher als die des Damastes, doch immer zart und fein, wenn nicht die gewählte Farbe selber grell und schreiend ist.

Die Anwendung war häufig und ist es heute noch. Die Chinesen haben namentlich im Porzellan mit ihren verschiedenen Seladontönen reizende Effecte hervorgerufen. Die Majolikakünstler Italiens haben selbst mit Weiß auf Weiß, damastartig, eine eigene Decorationsweise gehabt. Das europäische Porzellan hat von dieser schattirten Malerei sehr reichlichen Gebrauch gemacht, nicht minder die Decorations-

malerei, zumal seit jener Zeit, als die Entdeckung der pompejanischen Ornamente ihr einen neuen Anstoß gab. Auch die hochgeschätzte Limosiner Emailmalerei des sechzehnten Jahrhunderts beruht auf diesem Prinzip, soweit sie sich eben auf Grau in Grau beschränkt und nicht andere Farben zur Hülfe herbeizieht.

Mit zwei nach den „Tinten"*) verschiedenen Farben tritt, statt der Schattirung, der Contrast in die Decoration ein. Die Stärke des Contrastes kann größer oder geringer sein, je nachdem die zusammengestellten Farben in ihrer Helligkeit von einander abweichen. So ist wohl der stärkste Gegensatz im schachbrettartigen Muster von Schwarz und Weiß enthalten, und der Contrast ist um so stärker, je größer die Felder sind, denn bei kleinen Feldern verwischen sich die Farben, wenn sich das Auge ferner stellt.

Das ist ein Umstand, der wohl zu beachten ist. Bei einem Fußboden aus großen schwarzen und weißen Marmorplatten verwischt sich der Contrast nicht, weil das Auge sich immer in gleicher Nähe hält, wenigstens niemals fern genug tritt. Es *soll* auch der Contrast sich hier nicht verwischen, weil man sonst den Eindruck des unsichern und ungenügenden Sehens erhält. Anders ist es z. B. bei einem schwarz und weiß carrirten Kleiderstoff, wie sie von Zeit zu Zeit Mode sind. Hier *müssen* die Felder so klein sein, daß bei ge-

---

*) Wir brauchen hier dieses Wort nach Brücke's Vorgang in dem Sinne, um damit den Unterschied verschiedener Farben zu bezeichnen, im Gegensatz gegen den „Ton", womit die Schattirung einer und derselben Farbe nach Hell oder Dunkel gemeint ist.

wöhnlicher Entfernung des Auges die Vierecke ihre starren Gränzen nicht behalten, sondern Schwarz und Weiß zu einem schimmernden Spiel in einander gehen. Ein klar gehaltenes geschachtes Muster auf dem Kleide vernichtet die Schönheit des Körpers, die Anmuth der Linien, den Fluß der Falten; sie vernichtet Contour und Plastik.

In diesen beiden Beispielen des geschachten Musters sind bereits zwei ganz verschiedene Arten der Decoration angedeutet, welche man als Gegensätze betrachten und auch, wenn man es nicht allzu genau nehmen will, als die europäische und die orientalische Weise bezeichnen kann; wenigstens beider Tendenz geht vorwiegend nach diesen Richtungen aus einander. Der Gegensatz tritt, wie bei dem carrirten Kleiderstoff und dem Fußboden, schon bei zwei Farben ein, findet aber bei dem polychromen Ornament noch erhöhte Anwendung.

Die europäische Weise geht dahin Zeichnung und Farbe stets klar und deutlich aus einander zu halten. Sie ruht daher auf dem Contrast der Farbe und zugleich auf der Schönheit der Zeichnung. Die Zeichnung ist für sie ein Etwas; sie ist von formeller Bedeutung. Die Weise hat ihre volle Berechtigung, wenn sie geübt wird wie z. B. in den Zeiten der Renaissance. Die Bedeutung des Ornamentes aber übertreibend und die decorative Wirkung vernachlässigend, ist sie heute entartet und hat in dieser Entartung zum Naturalismus geführt.

Die orientalische Weise geht von der Beobachtung aus, daß neben einander gestellte Farben, wenn das Auge ferner und ferner tritt, sich auf der Netzhaut mischen, und zwar in der Weise, wie es auf dem Farbenkreisel geschieht, nicht aber

so und in den Tinten wie bei der Mischung der Pigmente, der körperlichen Farben. Es giebt aber noch einen anderen



79. Orientalisches Prinzip der Decorationsanordnung. Persischer Teppich. (Original in München.)

Unterschied. Die Mischung der Pigmente ergiebt einen einzigen gleichmäßigen Ton, die Mischung der Farben auf der Netzhaut aber behält stets ein inneres, schimmerndes

Leben; die Farbe wird nicht todt und stumpf, sondern bleibt lebendig und spielt. Und das ist aus decorativem Gesichtspunkt gewiß ein großer Vorzug.

Aus diesem Vorzuge hat die orientalische Kunst ihre hauptsächlichsten Reize geschöpft; sie hat ihr System, ihre „Decoration der Harmonie" darauf gegründet, wie man ihre Art im Gegensatz zur europäischen Weise, zur „Decoration des Contrastes", nennen kann. (Abb. 79.) Ihre eigentliche Tendenz ist es die Farben so durch einander zu vertheilen, daß sie bereits in gewöhnlicher Entfernung des Beschauers sich im Auge mischen und in eine tonreiche Harmonie zusammenfließen. Sie stellen nicht die Zeichnung, das Ornament der Grundfläche, der Grundfarbe gegenüber, sondern sie heben diese durch die Vertheilung gewissermaßen auf und lassen sie nur als eine Farbe neben der zweiten oder neben den übrigen mitwirken. Dabei verliert freilich die Zeichnung an Bedeutung, doch ist sie deshalb der orientalischen Kunst keineswegs gleichgültig, wenigstens durchaus nicht überall. Wenn es z. B. Teppiche giebt, bei denen alle Zeichnung, alle Symmetrie gänzlich vernachlässigt erscheint, so giebt es viele andere orientalische Arbeiten, bei welchen die Arabesken von bewunderungswürdiger Kunst und Feinheit sind.

Dies gilt z. B. gleich von den goldtauschirten Gegenständen, deren soeben schon gedacht wurde, Arbeiten von schwarzem Eisen oder grauem Stahl mit ein- oder aufgeschlagenen Goldfäden, welche mit schönstem Schwung der Linien die höchste Zierlichkeit verbinden. Und dennoch laufen die Fäden so eng neben einander, daß man wohl bei naher Betrachtung die kunstvolle Composition deutlich unterscheidet,

bei einiger Entfernung aber Ornament und Grundfläche zu einem goldig schimmernden gemeinsamen Effecte sich zusammen mischen.

Von diesem Effecte machen die indischen Brocatstoffe einen höchst glücklichen, ihnen ganz eigenthümlichen Gebrauch. Sie wählen kleine, dicht sich drängende, aber regelmäßig angeordnete Muster und durchschießen sie so mit der farbigen Seide, daß das Gold und Silber des Musters den blauen, rothen, violetten Ton des Grundes annimmt, die Farbe des Grundes aber wieder golden oder silbern schillert. Das Metall wird farbig und die Farbe erhält Metallglanz.

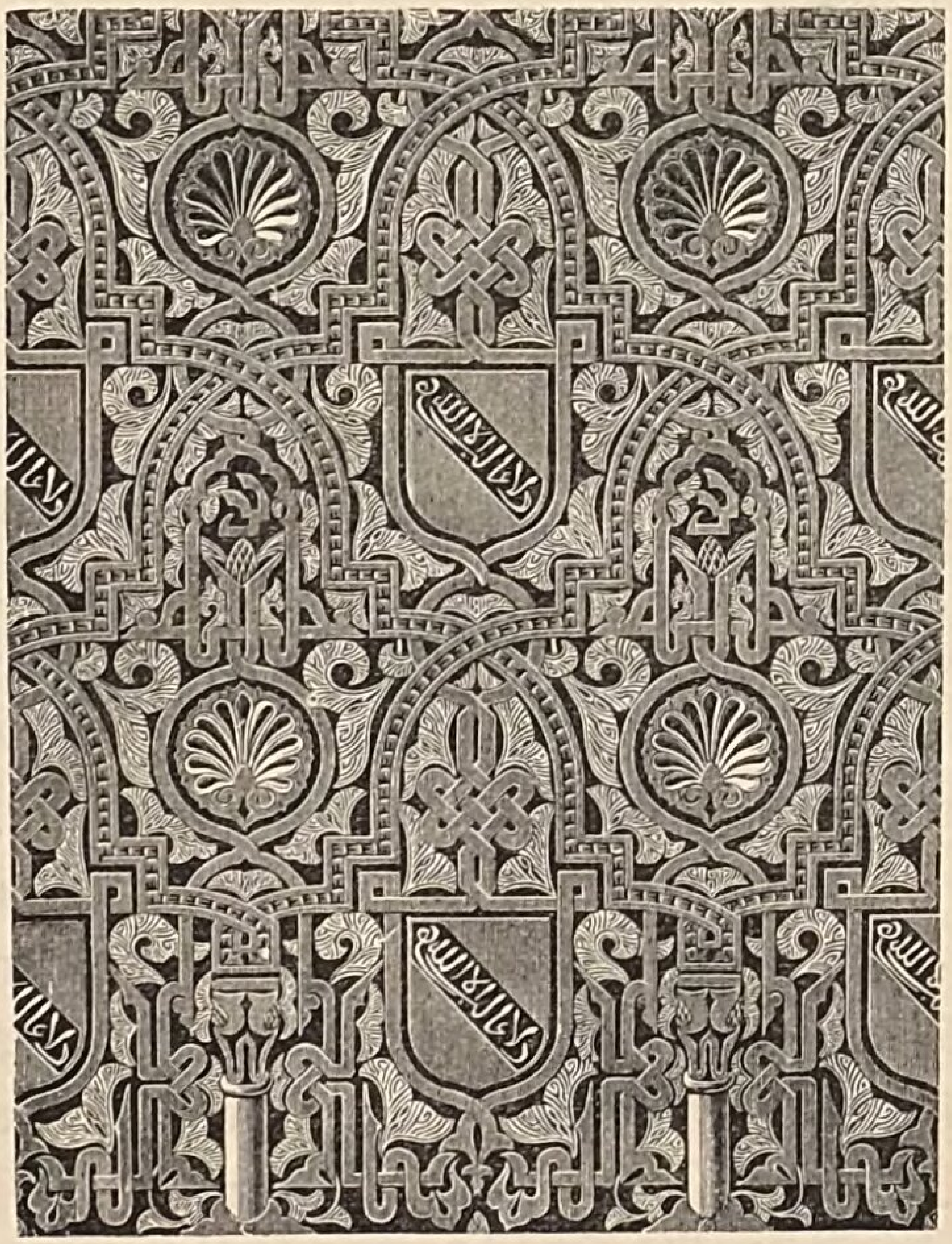
Auf dem gleichen Prinzip, das hier in den genannten Beispielen meistens nur in zwei Farben angewendet ist, ruht der Effect der gedruckten blumigen Baumwollstoffe Indiens und Persiens; diesem Prinzip folgen die farbenreichen Teppiche von Hochasien, Vorderasien, die Teppiche von Syrien bis Marokko. In allervollkommenster Weise ist es in den Shawlgeweben von Persien, Tibet und Kaschmir durchgeführt. Eine gewisse Blumendecoration ausgenommen, von welcher noch später die Rede sein wird, ist die Zeichnung, die Form und Bildung des Ornaments fast immer gleichgültig. Die Farben, ihrer viel oder wenig, sind durch einander gebracht in ganz unbestimmten Figuren, denen in keiner Weise, wie nach europäischer Art geschieht, Schatten hinzugefügt worden. Aber sie sind nicht auf der Fläche selber vermischt oder verwischt, sondern jeder Farbenfleck von dem anderen durch einen Contour von dritter Farbe aus einander gehalten. Die Figuren des Ornaments hatten vielleicht einmal bestimmte Form und bestimmte Bedeutung, aber beides ist unter der arbeitenden

Volkshand mit der sinkenden orientalischen Kunst verloren gegangen. Heute ist, auf diesen Geweben wenigstens, nur der Farbenreiz übrig geblieben. Aber für ihre Bestimmung braucht man auch nicht mehr; sie erfüllen vollkommen Dienst und Zweck.

Etwas anderes ist es mit der orientalischen Wanddecoration; es ist ein gewisses, selbst wohl und weise berechnetes System der Zeichnung in ihr enthalten, und zwar um so mehr, je älter die Decoration ist. Aber auch dieses kunstvolle System hat zum letzten Ziel und Ende den Farbenreiz. Es ist immer Wirkung auf die Ferne, aber verschiedene Wirkung von verschiedenem Standpunkt aus. Man erkennt diese Absicht an den Fliesenwänden der Paläste und Moscheen von Damaskus und Ispahan, bei denen sich blumige Ornamente und schön geschwungene Arabesken von wenigen Farben über die weiße Grundfläche in regelmäßiger Zeichnung verbreiten; man erkennt sie an den bunten Mosaiken von Marmor und Edelsteinen aus der Großmogulzeit zu Delhi, am vollkommensten und klarsten aber erscheint sie als bewußtes und durchgeführtes System an den Wänden der Alhambra. (Abb. 80.)

Hier ist die Decoration auf dreifachen Standpunkt berechnet. Wer auf dem fernsten Standpunkt steht, soweit es möglich ist, der sieht die glänzenden, voll wirksamen Farben in einen allgemeinen coloristischen Schimmer zusammenfließen, aber durch denselben, ihm Halt, Form, Symmetrie gebend, erblickt er die großen geometrischen Figuren, durch breite Farbenbänder gebildet. Tritt der Beschauer näher, so sieht er schön gezeichnete Arabesken, deren unkennbar gewordene Urmotive einmal dem Pflanzenreiche entnommen waren, die

Flächen innerhalb dieser geometrischen Figuren erfüllen und sich durch die Bänder derselben hindurchschlingen. Es ist ein zweites ornamentales System, welches in das erste hinein oder durch dasselbe hindurch gelegt ist. Kommt er noch näher auf einen Standpunkt, wo die Möglichkeit zur Unter-

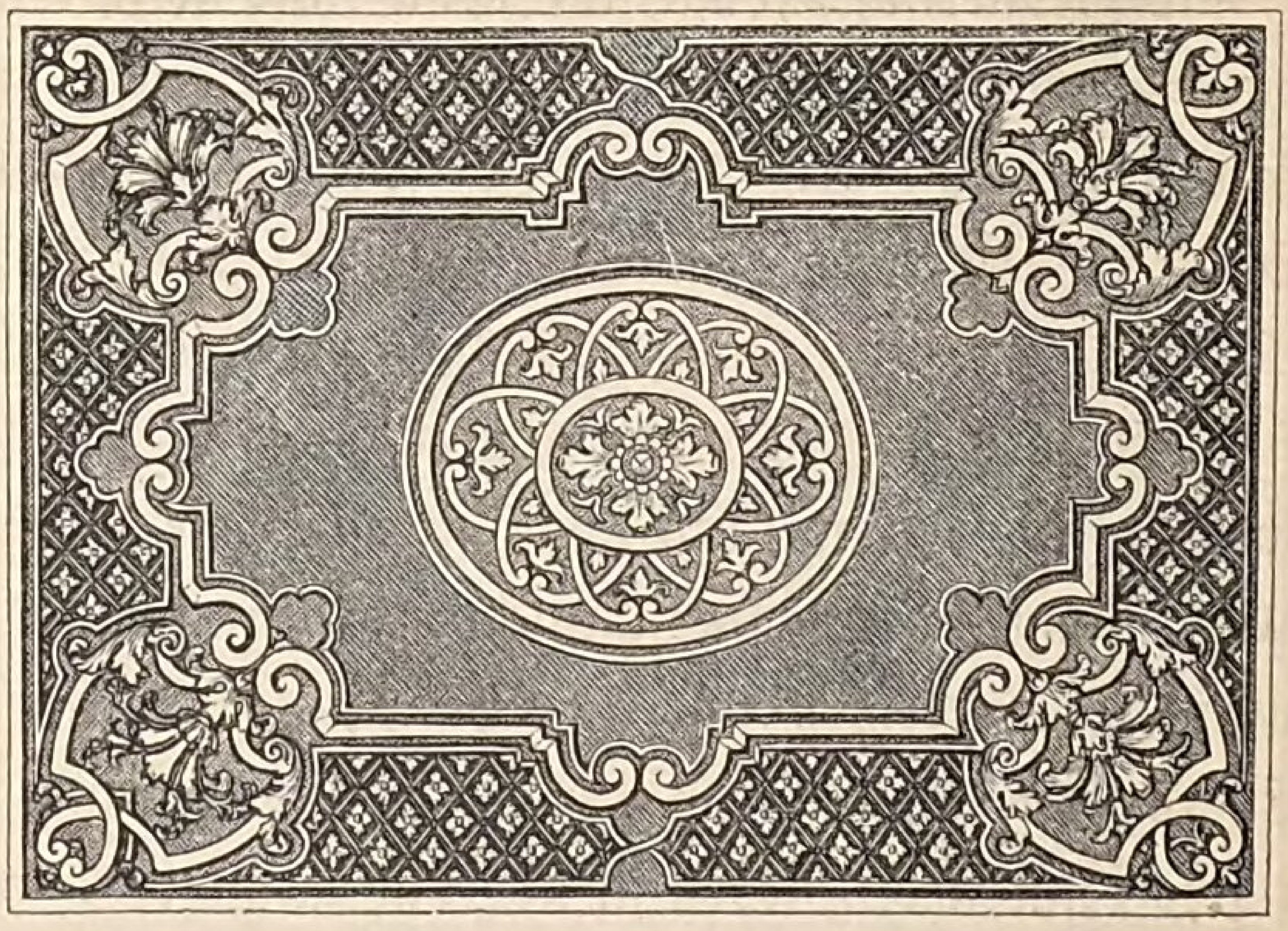


80. Alhambramuster mit dreifachem ornamentalen System.

scheidung jeglichen Details gegeben ist, so erblickt er die gestreckten, schmalen Flächen der Bänder oder die kleinen Flächen, welche die Arabesken blätterartig darbieten, wiederum, um auch sie nicht leer und todt erscheinen zu lassen, von Ornament belebt. Das ist das dritte System. So ist das Auge,

wo immer im Gemache es sich befindet, vor eine vollkommen ornamentale Wirkung gestellt. Es sieht überall ein reiches Farbenspiel, voll Leben und Wechsel, aber es sieht dasselbe auch überall in weiser Ordnung und ruhiger Harmonie.

Selten nun hat der europäische Künstler einen solchen coloristischen Gesammteffect im Auge, es sei denn, daß er schon



81. Europäisches Prinzip der Flächendecoration. Bettplafond von Marot. 17.—18. Jahrhundert.

vom Orientalen gelernt hätte, und das ist heute vielfach der Fall, wie es denn auch Zeiten und Völker gegeben, deren decorative Kunst der orientalischen Weise näher stand als die heutige.

Nach seiner eigenen Art, wie schon gesagt, hält der Europäer fest an der Klarheit, Deutlichkeit und Bedeutsamkeit der ornamentalen Zeichnung, — ich sage nicht an der Schönheit, denn was er als Schönheit beabsichtigt und dafür hält, fällt oft sehr unschön aus. So trennen sich bei ihm stets Grundfläche und Ornament. (Abb. 81.) Das ist Tradition

und Prinzip, und auf diesem Prinzip beruht der Hauptunterschied von der orientalischen Weise.

Von diesem Prinzip aus genügt ihm ein Randornament, eine Bordüre z. B. für eine Tischdecke, einen Teppich, eine Plafonddecoration, oder für die entsprechende Fläche eine Buchdecke, während der Orientale sich die ganze innere Fläche mit Verzierung ausgefüllt denkt und wünscht. Geht der Europäer weiter über die Bordüre hinaus, so ist es auch hier nicht seine Art die ganze Fläche mit Muster oder Ornament zu überziehen, sondern er giebt der Mitte und den Ecken je ein Zierstück und hält sie durch möglichst breite Fläche des einfarbigen Grundes aus einander. Das ist sein System, ein System, welches ohne Zweifel wie schöne Zeichnung, Erfindung, so auch mannigfachen und effectvollen Farbenreiz zuläßt, einen feinen sowie auch kräftigen Farbenreiz.

Es ist dieses System in der europäischen Kunst zu allen Zeiten schon mit zwei Farben in überaus häufiger Anwendung gestanden. Auf ihm beruht die Decorationsweise der griechischen Terracottengefäße, der italienischen Holzintarsien des fünfzehnten Jahrhunderts und jener reizvollen Marqueteriemöbel von schwarzem Holz mit eingelegtem Elfenbein aus dem sechzehnten und dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts, welche heute wieder erneuert zu einem bedeutenden Industriezweige sich erhoben haben. Auf dem gleichen Prinzip, freilich in erster Nachahmung chinesischer und japanischer Porzellanarbeiten, ruht die ganze einst so blühende und berühmte Delfter Faiencekunst mit ihrem decorativ so dankbaren, blauweißen Geschirr, dem wieder das europäische Porzellan gefolgt ist. Aus dem gleichen Geschmack ist seit wenigen Jahren

erst die farbige Decoration der Hausleinwand in Roth oder Blau hervorgegangen, die Wiederaufnahme altnationaler Ornamente durch die Stickerei, die Wiedereinführung schwarz-weißer Sgraffiten in die Haus- und Palastdecoration, und so vieles Andere.

Die Hinzufügung einer dritten oder vierten Farbe, überhaupt die Polychromie statt der zwei contrastirenden Farben, macht im europäischen System des Ornaments keinen Unterschied. Ein neues und wiederum europäisches Element tritt mit der Schattirung hinzu. Die Schattirung des Ornaments ist aus der naturalistischen Neigung der europäischen Kunst, zumal der neueren Zeit, hervorgegangen. Ihre Tendenz strebt nach der Nachahmung, ihre Wirkung hebt das Ornament aus der Fläche heraus und macht es zu einem scheinbaren Relief. Das vermeidet die orientalische Kunst, da sie fühlt, daß die grauen Schatten nur die Reinheit ihrer Farben trüben würden. Auch die griechische Kunst leistete in der Decoration gemeiniglich Verzicht auf die Schattirung, z. B. auf ihren Terracottengefäßen, selbst wenn sie bildlicher Art waren, und die decorative und ornamentale Kunst des Mittelalters ist ihr bis zur späteren Zeit gefolgt.

Es stehen also wiederum mit Schattirung oder Nichtschattirung zwei verschiedene Verfahrungsweisen der Verzierung einander gegenüber als Gegensätze, welche man als die Illuminir- und die Schattir- oder Modellirmethode bezeichnen mag. Die Illuminirmethode geht von der bloßen Silhouette aus. Sie erfüllt die Contouren des Ornaments, sei es nun ein Blatt, eine Blume, eine conventionelle Form oder eine Figur, mit seiner natürlichen oder einer nach freiem

Belieben gewählten Farbe und begnügt sich die Linien des Geäders, die inneren Linien und Gränzen der Theile und der Glieder mit der Grundfarbe einzuzeichnen. So ist mit zweien oder wenigen Farben eine ganze, gegenständlich reiche Decoration herzustellen.

Das ist nun vom Standpunkt voller bildlicher Darstellung aus eine unvollständige Methode. Aber die Decoration hat eine solche Vollkommenheit nicht zum Ziele. Da sie sich höherer Bestimmung unterzuordnen, in eine allgemeinere Harmonie einzufügen hat, so kann und muß sie sich unter Umständen mit wenigerem und selbst sehr wenigem begnügen. Diesem entspricht nun die Illuminirmethode vollkommen, und sie ist darum eine durchaus berechtigte, in gegebenen Fällen selbst geforderte und nothwendige Decorationsweise. Wir denken dabei ebensowohl an die Verzierung eines Gefäßes wie an die Wand- und Zimmermalerei. In strengster Auffassung ist sie sogar die allein berechtigte Weise für jede farbige Verzierung ebener Flächen.

Allein man wird das schattirende Verfahren aus der europäischen Decorationskunst weder verbannen können noch wollen. In engstem Zusammenhange mit der Darstellung des Menschen als dem Hauptgegenstande der europäischen Malerei ist sie unserer Kunst zu sehr ins Blut gedrungen, um aus ihr verwiesen werden zu können. Erkennen wir das volle Recht jener anderen, der Illuminirmethode, an, wollen wir ihre Vernunft und ihre eigenthümlichen Schönheiten in keiner Weise missen, so müssen wir diese, die Schattir- oder Modellirmethode, als eine Macht, als eine Existenz anerkennen, mit welcher wir zu rechnen haben.

Wir lassen uns daher das gemalte Bild — das „Bild" im populären Sinne genommen — als Decoration in der Kunstindustrie gefallen, allein man soll auch nicht vergessen, daß es immer noch Decoration bleibt. Dieser Umstand setzt seiner Anwendung und seiner Wirkung gewisse Schranken in formeller wie coloristischer Beziehung.

In formeller Beziehung ist es unschön, ein figürliches Bild so um eine runde Fläche zu ziehen, daß ein Theil sich verbirgt oder gar einzelne Figuren nur theilweise sichtbar sind und noch dazu sich dem Auge in verschobener Perspective darstellen. (S. Abb. 3. 38.) Die bildliche Verzierung an einem Gefäße oder Geräthe muß so angebracht sein, daß sie sich in gewöhnlicher Sehweite mit einem Blicke vollständig übersehen läßt. Man soll alles Zusammengehörige auf einen Blick mit einander und nicht nach einander sehen. Zieht die Verzierung sich rings um das Rund eines Gefäßes herum, z. B. ein Kreis von Tanzenden, so ist dafür zu sorgen, daß die einzelnen Figuren oder Gruppen bei jeder Drehung dem Auge möglichst ungebrochen erscheinen.

In coloristischer Beziehung kann leicht des Guten zu viel geschehen, und das ist ein gewöhnlicher Fehler der kunstgewerblichen Maler in moderner Zeit, insbesondere außerhalb Frankreichs. Sie steigern die Farben ihrer Blumen und Bouquets bis zur Brutalität; sie werden damit ordinär und vernichten die ästhetische Wirkung des Geräthes oder Gefäßes, das sie doch nur verzieren sollen. Die Franzosen sind darin klüger. Sie dämpfen die Pracht der Farben mit einem zarten Grau, das hier, z. B. auf Porzellangefäßen und Teppichen, sehr wohl angebracht ist, und mit dieser Dämpfung lassen sie

dem Gegenstande sein Recht. Unsere Maler verkennen das. Sie glauben, wenn sie die Vase mit einem prachtvollen Blumenbouquet oder einem großen Portrait oder einem historischen Gemälde verziert haben, nun hätten sie Wunder was gethan. Sie irren sich; gewöhnlich haben sie eher noch etwas Schlechtes als etwas Gutes gethan.

Die Franzosen gehen auch nicht immer sicher. So irren sie mit den heutigen Gobelins, welche Oelgemälde in aller Kraft und allem Glanze zu erreichen trachten. Sie verfolgen damit die freien Ziele der Kunst, nicht die gebundenen der Decoration. Die alten Gobelins und Arrazzi sind darum mit ihrer milderen Farbenhaltung viel richtiger und viel wohlthätiger, sei es nun, daß erst die Zeit und ihre Wirkung sie zu dieser sanften Harmonie zusammengestimmt hat, sei es, daß die alten Künstler selbst schon in ihrer künstlerischen Einsicht ein so weises Maß eingehalten haben. Wahrscheinlich ist beides vereint.

Etwas anderes ist es nun freilich mit den Wand- und Plafondgemälden Rafaels, Michelangelos und ihrer zahlreichen Genossen und Nachfolger. Für diese Künstler handelte es sich in erster Linie darum große Flächen zur Darstellung großer Gegenstände zu haben, was ihnen die Staffeleitafel nicht gewähren konnte. Sie sind somit frei von den beengenden Schranken der Decoration. Und doch haben sie die Verpflichtung gefühlt nicht bloß ihr Bild, sondern den ganzen Raum, das Zimmer, den Saal zu bedenken, für welchen jenes nur ein Schmuck sein soll. Diese großen Künstler waren stets bemüht den Raum als Ganzes zu verzieren und, wenn nicht ihre Bilder zu dämpfen, doch die übrige Decoration in

ihrem malerischen, plastischen und architektonischen Schmucke auf gleiche Höhe zu bringen. Die sinkende Kunst hat diese Verpflichtung vernachlässigt, das neunzehnte Jahrhundert hat sie vergessen, und es hat daher seine Wandgemälde gewöhnlich isolirt. Damit aber ist die Kunst nicht gestiegen, vielmehr auf das Niveau der heute alleinherrschenden Staffeleimalerei herabgesunken.

---

9. Kapitel.

Von der Wahl und Zusammenstellung der Farben.

Wir hätten nun, von der hohen Kunst zur Kunstindustrie, zur Decoration zurückkehrend, noch von der Wahl und Zusammenstellung der Farben ein Wort zu sagen. Vielleicht erwartet der Leser auch statt des einen gar viele Worte, denn wenn wir ihm sagen könnten, welche Farben und Farbentöne schöne und feine Harmonien ergeben, so würden wir manchem sicherlich einen großen Dienst erweisen. Allein das wäre nur ein mechanisches Hülfsmittel, eine Krücke, an welcher er sich fortbewegen könnte ohne zu fallen; wir aber möchten Geist und Studium wecken, um mit ihnen frei zu gehen.

Auch stehen wir der Unmöglichkeit gegenüber, wenn man mehr verlangt als eine dürftige Liste einzelner Zusammenstellungen. Ausreichende Regeln und Gesetze der Farben sind für die praktische Anwendung in der Kunst und Kunstindustrie

noch nicht gefunden, soviel sich auch Gelehrte und Künstler damit beschäftigt haben. Was die physikalische Farbenlehre uns zu lehren hat, mag auch dem Künstler und dem Kunstfreunde recht nützlich und angenehm zu wissen sein, aber es fördert wenig zu dem speziellen Zweck, der hier in Rede steht. Und ebenso ist es mit der Farbenchemie, welche dem Künstler, der nicht bloß auf den ersten schönen Schein, sondern auf Solidität, auf Haltbarkeit sieht, wohl von großem Nutzen sein kann, ja deren Kenntniß in gewissen Fällen selbst nothwendig ist.

Was die physikalische Farbenlehre zum Gegenstande hat, das sind die Regenbogenfarben, die ganzen Farben und wenige aus ihrer ersten oder zweiten Mischung entstandene Tinten. In Wirklichkeit aber öffnet sich unseren Augen in der Farbe ein unendliches Reich von Tinten und Tönen, selbst von unbekannten und unbenannten und täglich in der heutigen Färberei neu entstehenden, eine unabsehbare Fülle von Combinationen, die zum Theil in der Hand des Künstlers liegen, zum Theil von der verschiedenen Technik abhängen. Man denke z. B. nur an die Hunderte von Farbennüancen, welche schon heute das Kathedralglas dem Glasmaler darbietet, man denke an die modernen Kleider- und Möbelstoffe in Seide, Wolle, Plüsch und Sammet, welche mit jeder Saison bisher unbekannte oder nichtgeübte Farbentöne bringen, man denke vor allem auch an die orientalischen Teppiche (die farbenarmen Smyrnaer ausgenommen), deren vollen, gebrochenen und gemischten Farben gegenüber die Wissenschaft verstummt.

Und grade in diesem Reichthum und in der Eigenthüm-

lichkeit der Farbennüancen liegt die Sache. Nicht um Blau, Grün, Gelb, Roth u. s. w. handelt es sich, sondern um die ungezählten und ungenannten Töne und Tinten, die zwischen ihnen liegen oder aus ihrer Vermischung, je nach den Mischungsverhältnissen, hervorgehen. Zwar haben die Araber, wie z. B. die Wände der Alhambra lehren, auch mit den ganzen Farben in ihrer glücklichen Durchdringung ebenso reizende wie prachtvolle Effecte hervorgerufen, und die indische Kunst beweist die Möglichkeit noch heute mit ungezählten Beispielen, aber das ist ein enges Gebiet der Combinationen und weder an Reichthum noch an Feinheit mit dem zu vergleichen, was die unendliche Zahl der Zwischentöne ergiebt.

Hier hilft nun keine Regel und kein Gesetz. Es giebt noch keine allgemeinen Regeln, welche uns in der Wahl oder in dem räumlichen Verhältniß der Farben oder in dem Grade der Stärke, der Sättigung, in dem Grade der Helligkeit und Dunkelheit, der Höhe und Tiefe leiten könnten. Die Grammatik der Ornamente lehrt uns, wir sollen Roth, Gelb, Blau räumlich (nicht in Mischung) in gewissen Verhältnissen gebrauchen, so daß sie sich in ihrer Leuchtkraft das Gleichgewicht halten. Wie aber, wenn Roth, Blau, Gelb sich nach ihrem Ton oder nach ihrer Tinte oder in ihrer Helligkeit verändern? Oder sollen wir auf diese Verschiedenheit Verzicht leisten? Die Wissenschaft sagt uns, daß die complementären Farben, also z. B. Roth und Grün, Blau und Orange, zusammenstimmen. Wie aber, wenn diese Farben nun nach Tinten und Tönen abweichen? wenn Grün z. B. in hundert Abschattirungen oder Nüancen sich nach Gelb,

Braun, Blau u. s. w. hinüberzieht? Ist es auch da richtig? Und wenn auch, ist es denn gleichgültig, welchen Ton, welche Nüance, welche Stärke wir zur Verbindung nehmen? Das künstlerische Gefühl lehrt uns — und die Werke des Orients zeigen es —, daß grade in diesen abweichenden, in diesen eigenthümlichen Tönen die größten und die feinsten coloristischen Reize ruhen. Wir wissen auch, daß die Tinten oftmals möglich machen, was den ganzen Farben und den reinen Mischungen versagt ist. Von Blau und Grün z. B. heißt es, daß sie nicht zusammenpassen, und doch giebt es Nüancen von Blau und Grün, welche, wie die alte Emaillirkunst zeigt, schön und vortrefflich harmoniren.

Was nun thun unter solchen Umständen? Wie die Dinge stehen, ist die glückliche Farbenwahl heute Sache des Gefühls, aber eines Gefühls, das anerzogen und ausgebildet werden kann. Mancher bringt die Anlage dazu in höherem, ein anderer in geringerem Grade mit auf die Welt; manchem auch scheint sie gänzlich versagt. Aber auch jene bedürfen der Uebung und Ausbildung wie jegliches Talent. Wer also mit der Farbe zu thun hat, der ist auf Uebung seines Farbensinnes angewiesen. Man muß beobachten die Natur wie die Kunst, man muß viel Gutes sehen, studiren und von dem Warum sich Rechenschaft zu geben trachten.

Da sind nun der Quellen mancherlei, verschieden nach ihrer Art, wie ja auch die coloristischen Absichten verschiedener Art sein können. Sie können auf starke und schwache Effecte, auf Pracht oder Bescheidenheit, auf Lebhaftigkeit und Stille, auf Höhung und Dämpfung ausgehen. Wir haben ja auch

bereits gesehen, daß sich eine orientalische und europäische Weise einander entgegenstehen.

Wer die höchstmögliche coloristische Wirkung sucht, der wird die Muster dafür in den Glasmalereien des Mittelalters finden. Die glänzende Wirkung derselben ist noch einer Steigerung fähig, wie es viele farbige Kirchenfenster von moderner Schöpfung erkennen lassen, aber diese moderne Steigerung ist keineswegs in glücklicher Weise geschehen. Für Prachtstoffe geben die Goldgewebe Indiens, die Brocate des fünfzehnten Jahrhunderts, die Venetianer und Genueser Gewebe in Sammet und Atlas die lehrreichsten Beispiele, die einen nach orientalischem, die anderen nach europäischem Prinzipe. Wie man Leinengewebe mit farbigen Bordüren verzieren soll, kann man den nationalen Geweben Schwedens, Rußlands, der südlichen Donauländer, auch vielen deutschen und italienischen Stickereien des sechzehnten Jahrhunderts absehen. Für farbige Verzierung der Metalle, zumal des Schmuckes und der Gefäße in Silber und Gold, sind in der verschiedenartigen Emailtechnik vergangener Kunstepochen Muster von höchstem Reize erhalten. Wer zartere Wirkung sucht, findet sie in den Niellen der Frührenaissance und in den alten und guten Tulaarbeiten oder in der Silbertauschirung. Milde, sanftere Färbungen in zarten, gebrochenen Tönen bieten die chinesischen Seidenstoffe, auch nicht selten das Porzellan von China und Japan. Das letztere wird auch für die Decorirung unseres weißen Porzellans noch immer mustergültig sein, wenn es sich um die Farbe handelt.

So fehlt es heute, da die Museen solche Gegenstände

sammeln und jedermann zugänglich machen und zahlreiche literarisch-artistische Werke sie mit Eifer veröffentlichen, in keiner Weise an Gegenständen zur Uebung des Farbensinnes, zur Ausbildung eines richtigen und schnell urtheilenden Gefühls. Freilich kommen sie aus aller Welt und aus allen Zeiten zusammen. Da es sich aber nicht um verschiedenartige, aus verschiedenem Geist und Stil geschaffene Formen handelt, sondern um die allen Zeiten und Stilen gemeinsamen Farben, so wird wohl niemand einen trocknen, widerspruchsvollen Eklekticismus befürchten. Es handelt sich ja auch nicht um Nachahmung, um Copirung, sondern um die Uebung und Ausbildung eines Talentes, das zu freien Schöpfungen bestimmt ist.

---

10. Kapitel.

Von den Größenverhältnissen.

In der gleichen Lage wie zur Wahl der Farben befinden wir uns einer anderen Frage gegenüber, welche wie in der Kunst überhaupt, so auch in der Kunstindustrie nicht geringe Bedeutung beansprucht. Es ist die Frage nach den Größenverhältnissen sowohl der Gegenstände selbst wie ihrer Ornamente, eine Frage, welche wir vor der Hand auch nur nach Gewohnheit und gebildetem Gefühl entscheiden und entscheiden können.

Es ist anerkannt in der Kunst, daß zwischen dem Gegen-

stande und den Größenverhältnissen, in welchen er darzustellen ist, bindende Beziehungen bestehen, daß gewisse Dinge auch eine gewisse Größe erfordern, unter welche oder über welche nicht hinauszugehen ist. Schon Aristoteles hat das ausgesprochen und andere haben es nach ihm wiederholt. Es ist aber schwer allgemein gültige Gesetze dafür aufzustellen, obwohl es wenigstens für einzelne Zweige der Kunst in jüngster Zeit versucht worden ist; es ist schwer, theils weil in vielen Fällen doch eine gewisse Willkür oder Wahl innerhalb weiterer und engerer Gränzen zulässig ist, andererseits Standpunkt und Sehweite, worauf sich die Gesetze gründen müssen, bei Dingen und Menschen verschieden sind, und endlich auch, weil man überall in der Kunst der Scheu begegnet Dinge auf Regeln abzuziehen, welche man bisher nach dem Gefühl zu entscheiden gewohnt war.

Dennoch können wir uns einiger allgemeinen Bemerkungen nicht entschlagen, und wir wollen darauf um so weniger verzichten, als zum öfteren im heutigen Kunstleben in dieser Beziehung gesündigt wird.

Zuerst und vor allem wird wohl die Größe von der Deutlichkeit bestimmt. Es ist klar, daß, wenn ein normales Auge sich zu einem Kunstgegenstande in gewöhnlicher Sehweite befindet, man verlangen kann, daß es den Gegenstand auch deutlich sehe, daß er folglich die hinlängliche Größe habe. Dies gilt vom öffentlichen Monument, dies gilt vom Gegenstande der Kunstindustrie, vom Schrank im Zimmer, vom Trinkgefäß auf dem Tische oder in der Hand, vom Schmuck, den man zu näherer Betrachtung vor das Auge nimmt. Ein zu kleines Monument, das man wie ein Kästchen

betrachten muß, ein Miniaturbecher mit minutiöser Arbeit, eine Elfenbeinschnitzerei, welche man durch die Lupe anschauen soll, um Wunder was zu sehen, die Passion Christi auf einem Kirschkern und solche Dinge mehr, das alles verurtheilt sich von selbst als Spielerei und Künstelei.

Es giebt allerdings Ausnahmen, scheinbare Ausnahmen nur, Gegenstände, bei denen die Kunst in der Vollendung des Kleinen besteht. Das sind die Gemmen, die geschnittenen Steine, deren Schönheit man erst bei allernächster Betrachtung sich zu Genuß und Bewußtsein bringen kann. Aber diese geschnittenen Steine sind, wenigstens ihrer ersten und hauptsächlichsten Bestimmung nach, zum Einsatz in Ringe geschaffen. Dadurch ist einerseits ihre Kleinheit ein für allemal gegeben, andererseits ist die Möglichkeit vorhanden, bei Ringen am Finger sie jeden Augenblick dicht vor das Auge zu bringen. Sie sollten also eher ein sehr beschränktes Maß der Größe nicht überschreiten, denn daß ihre Kleinheit verwerflich wäre. Ein Ring, der nicht zierlich ist, ein Ring mit einem Steine oder einer Platte, welche die gewöhnliche Größe bei einem Siegelringe überschreiten, sind unschön auf der Hand, zumal auf der Damenhand.

Das Monument hingegen darf wiederum nicht unter ein gewisses Maß der Größe heruntersteigen. Wir verbinden mit dem Monumente, als einem Gegenstande, der die Zeiten überdauern soll, als einem Gegenstande, welcher der Erinnerung großer Männer und großer Begebenheiten gewidmet ist, den Gedanken des Großen und Großartigen. Wie groß es sein soll, das steht in Beziehung theils zu der mehr oder minder reichen Idee, theils zur Umgebung und

zur Größe des Platzes, sowie zum möglichen Standpunkt des Beschauers. Der Beschauer soll das Werk mit einem Blick in seiner ganzen Gruppirung überfliegen und in seiner ganzen Wirkung in sich aufnehmen können. Das Monument kann daher zu groß, wie auch zu klein sein.

Es ist zu klein, wenn es den Betrachter zu einem zu nahen Standpunkt zwingt, als stände er in einem Zimmer vor einem Stück Möbel. Das Monument muß über die Größe des Möbels hinausgehen, sonst hat es nicht den Charakter des Monumentalen und verfehlt seines Zieles. Ein Monument im Zimmer, im Wohnzimmer ist ein Unding. Es ist daher verkehrt einem silbernen Tafelaufsatz, einem Zimmerschmuck die Form eines Monumentes zu geben, wohl gar, wie in den letzten Jahrzehnten häufig geschehen, mit der Bestimmung zum Andenken an Schlachten, Siege, an Helden oder sonst um das Vaterland verdiente Männer.

Es kommt hier noch ein anderes zweites Moment hinzu, welches für das Größenverhältniß von entscheidender Bedeutung ist. Es ist durchaus nicht gleichgültig vom Standpunkt der Schönheit, ob wir einen Kunstgegenstand groß oder klein sehen, und zwar deshalb nicht, weil das Auge ihn in seinem Contour, in seiner Gliederung, in seiner Perspective völlig anders sieht. Ein Pokal und ein Taufstein können, abgesehen von der Größe, vollkommen die gleiche Gestalt, die gleiche Gliederung haben, aber den einen, den wir in die Hand nehmen oder vor uns auf dem Tische stehen haben, betrachten wir so ziemlich im rechten Winkel, in senkrechter Linie des Auges auf die Achse, den Taufstein aber sind wir gewohnt mehr von oben zu sehen. Um ihn gleicherweise zu

sehen, müßten wir uns auf das Knie legen oder in weite Entfernung stellen. Es ist also verfehlt den einen gleich dem anderen zu entwerfen, ein Irrthum, der von Architekten häufig begangen worden. Der Pokal ist eben, wie das schon oben aus einander gesetzt worden, vermöge seiner Bestimmung in einer beschränkten, allerdings innerhalb gewisser Gränzen variabeln Größe geschaffen worden, und es geht daher nicht an seine Verhältnisse zu denen eines Taufsteines zu vergrößern oder zu denen eines Fingerhutes zu verkleinern.

Wie der Gegenstand der Kunstindustrie, insofern er einen Zweck zu erfüllen hat und zweckmäßig sein muß, eine gegebene und berechtigte Form hat, so hat diese Form also auch eine gegebene und berechtigte Größe, welche scheinbar Herkommen und Gewohnheit, in Wirklichkeit aber die innere Nothwendigkeit bestimmt hat. Wie das für Tisch und Stuhl ohne Widerrede gilt, so auch für alle Gegenstände der Tafel; selbst das reine Zier- und Luxusgeräth darf ein gewisses Maß nicht überschreiten, nicht jenes Maß nämlich, welches noch gestattet das volle und richtige Profil mit einem Blick zu erkennen.

Was aber für die ganze Gestalt des Gegenstandes, für seine Form gilt, das findet, hier wenigstens, auch Anwendung auf das Ornament, und das ist das dritte Moment, welches zu beachten ist. Nur ist es hier nicht allein die Deutlichkeit, welche bestimmt, sondern auch das Verhältniß der Verzierung zum Gegenstande selbst. Das Ornament ist der Form desselben untergeordnet und muß sich daher auch im Größenverhältniß derselben unterordnen. Laub, Blumen, Figuren müssen sich auf ihren Platz bescheiden. Dagegen sündigen z. B. heutige englische Porzellanmaler, indem sie einen Teller

in seiner ganzen Größe mit einem einzigen Blatt förmlich zudecken — ein Verfahren von brutaler Wirkung. Andererseits darf das Ornament, was es auch darstelle, nicht so winzig sein, daß man es mit der Lupe suchen muß, es sei denn, daß der Gegenstand selber so klein sei, um nichts anderes zuzulassen.

Auch das kann und muß als Regel wenigstens festgehalten werden, daß, wenn dasselbe Laub an demselben Gegenstande wiederkehrt, es nicht von verschiedener Größe sein darf. So sollte man sich auch hüten figürliche Verzierungen von zweierlei oder mehrfachen Größen der Figuren auf einem und demselben Gegenstande anzubringen. Laub, Blumen, Figuren dürfen in solchem Falle nicht größere Unterschiede zeigen, als sie die Natur im Verhältniß selber macht. Und ebenso dürfen verschiedenartige Gegenstände, die zur Verzierung dienen, wenn sie nicht gänzlich bedeutungslos sind, wenn und so lange sie noch etwas Bestimmtes vorstellen, in keinem Größenverhältniß stehen, welches von der Wirklichkeit abweicht.

Sind sie aber bedeutungslos, wie die arabische Kunst das Pflanzenornament völlig aller und jeder natürlichen Bedeutung entkleidet hat, so tritt allein das Erforderniß der Deutlichkeit oder die decorative Absicht, welche unter Umständen ja auch die Deutlichkeit zu Gunsten eines coloristischen Effectes aufheben kann, als bestimmend ein. In dieser Beziehung wiederum ist auch das schon erwähnte Verfahren der Araber höchst lehrreich, nach welchem sie verschiedene Ornamente auf einander legen oder durch einander schlingen, um dem Beschauer in verschiedener Entfernung jedesmal ein deut-

liches Bild der Verzierung zu gewähren, so zu sagen größere Schriftzüge dem Fernerstehenden, feinere dem, der sich in unmittelbarer Nähe befindet.

Diese weise Kunst der Araber sollte vor allem von unseren Tapetenmalern und Decorateuren studirt werden, denn es ist nicht einerlei, ob die Wand des Zimmers mit einer Tapete von großem oder kleinem Muster verziert ist. Das kleine Zimmer duldet kein großes Muster, weil dieses sich allzu sehr über seinen decorativen Zweck hinaus dem Auge aufdrängt, es sei denn, daß es nur um einen bescheidenen Ton sich von der Grundfarbe entferne. In einem großen Gemach, in einem Saale dagegen verlangt die Wand, falls sie nicht in anderer Weise geschmückt ist, ein größeres und kräftigeres Muster, um nicht leer, öde und todt zu erscheinen.

Man wird, will man für diese Tapetenfragen einen Maßstab der Beurtheilung haben, sich in die Mitte des Zimmers stellen müssen und von da aus sein Auge entscheiden lassen. Indessen ein bischen aufmerksame und beobachtende Beschäftigung mit diesen Fragen und diesen Gegenständen wird Blick und Urtheil bald so schärfen und üben, daß sie schnell und sicher entscheiden, ohne erst zur Berechnung des Sehwinkels Zuflucht zu nehmen.

II. Kapitel.

Stil und Stilisirung.

Es hat sich in den vorausgegangenen Kapiteln bereits mehrfach Gelegenheit gefunden vom „Stil“ und der „Stilisirung“ zu reden, sowie von ihrem Gegensatz, der naturalistischen Behandlung, und vielleicht mag es dem Leser bereits klar geworden sein, was damit gemeint sei. Allein wir können uns dabei nicht beruhigen. Beide Begriffe, Stil und Naturalismus, sind so bedeutungsvoll für die Kunstindustrie überhaupt und ganz insbesondere für die heutige — denn alle modernen Reformbestrebungen derselben ruhen auf ihrem Unterschiede —, daß wir nicht umhin können ihrem wahren Verständniß noch ein besonderes Kapitel zu widmen.

Wir können erst hier davon ausführlich und ausdrücklich reden, denn in der Kunstindustrie trifft die Bedeutung beider Begriffe weniger die Gestalt der Gegenstände als ihre Verzierung, als das eigentliche Ornament und speziell dasjenige, welches der Pflanzenwelt entnommen ist. Uebrigens ist weder die Form, noch das figürliche Ornament, seien es nun Thier- oder Menschenbilder, von stilvoller Behandlung ausgeschlossen. Man denke z. B. an die Wappenthiere, an stilisirte Löwen und Adler (Abb. 82), an den Doppeladler, oder an menschliche Figuren, die nur in der Silhouette dargestellt sind.

Der Naturalismus, die naturalistische Behandlung in der ornamentalen Kunst hat, um das kurz zu wiederholen, zum Ziel die der Natur entnommenen Motive so darzustellen, wie man sie in der äußeren Natur findet, also Blatt, Blume,

Zweig, Pflanze, Baum mit allen Zufälligkeiten, mit allen Unvollkommenheiten und aller Unregelmäßigkeit, wie sie die Beschaffenheit des Bodens, Wetter und Wind, Sonne und Regen, Wärme oder Frost hervorrufen. Die Absicht ist also naturgetreue Nachahmung.

Diese Art der Verzierung als eine beherrschende Kunstweise gehört der Neuzeit an, dem neunzehnten Jahrhundert. Man findet auch wohl in der Kunstübung früherer Zeiten, z. B. in der pompejanischen Decoration oder in der Pergamentarabeske der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, etwas Aehnliches. Man findet wohl, daß hier und da eine Pflanze die zufällige Linie der Natur trägt oder daß eine Frucht mit ängstlicher Liebe der Natur nachgebildet ist, immer aber steht dabei die Absicht der Decoration in erster Linie, diejenige der Nachahmung in zweiter. Diese ist nur Mittel, jene aber ist das Ziel.


82. Stilisirter Adler mit Initial S. 16. Jahrhundert.

Wenn dieses Verhältniß mit voller Bestimmtheit eingehalten wird, alsdann kann man sich auch wohl eine naturalistische Behandlung gefallen lassen, vorausgesetzt, daß sie bescheiden bleibt und nicht den Anspruch erhebt die allein richtige, die allein herrschende Verzierungsweise zu sein.

Diesen Anspruch aber hat der Naturalismus im neunzehnten Jahrhundert erhoben. Nicht bewußt oder absichtsvoll, aber factisch hat er sich an die Stelle aller überlieferten Decorationsweisen gesetzt, wobei ihm die Verkommenheit

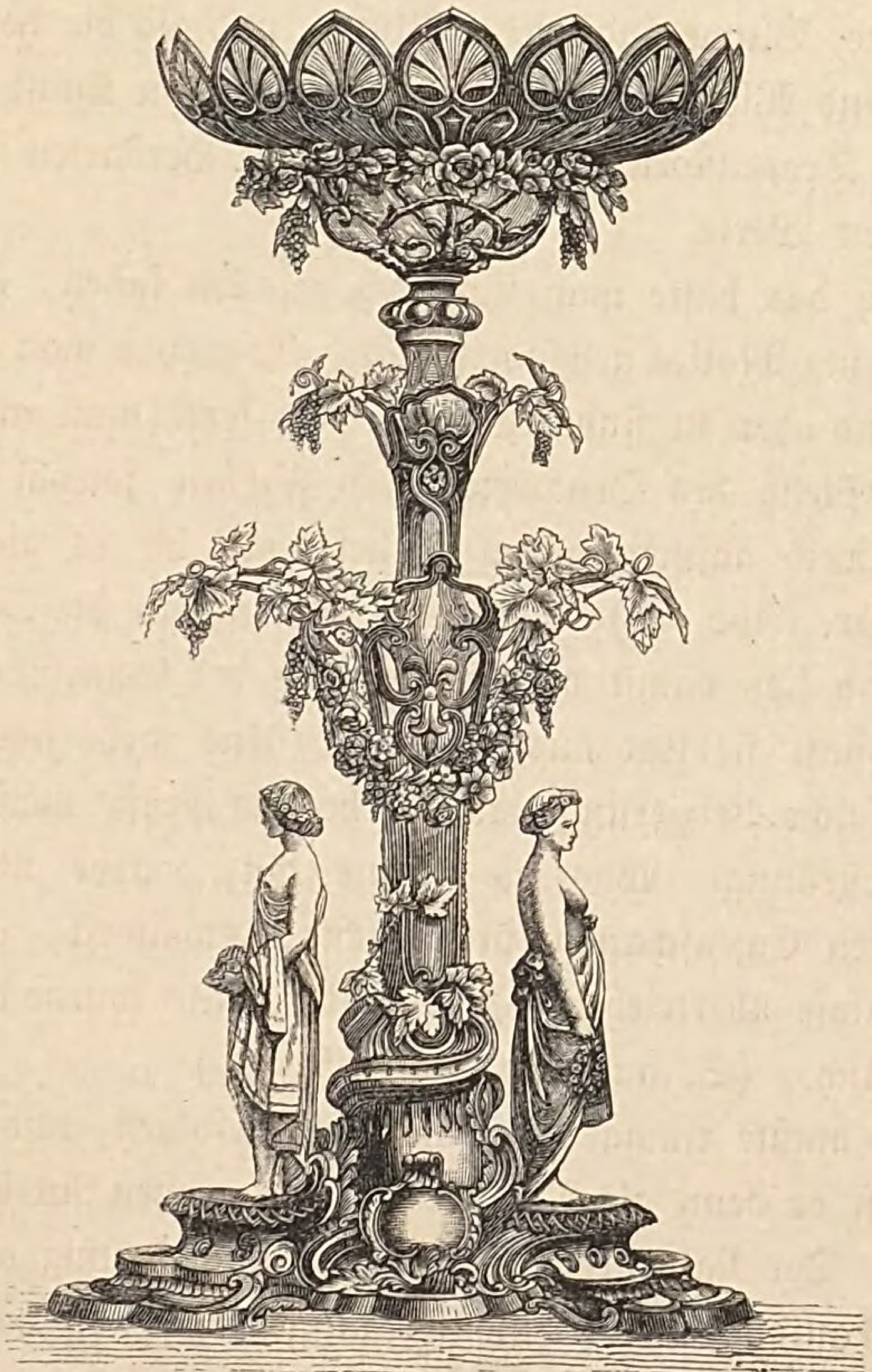
dieser zu Hülfe kam. Er fand das Feld leer und besetzte es in Ermangelung eines Besseren. Er nahm so ziemlich von aller und jeder Kunstindustrie Besitz. Wohin man sah, nichts als Blume, Blume und wieder Blume, und als die heimischen Gärten und Wiesen erschöpft waren, wurde die Kunst exotisch, ging zur Tropenflora und plünderte die Herbarien und die botanischen Werke.

Auch das hätte man sich noch gefallen lassen, wenn es sich bloß um Motive gehandelt hätte. Aber was man Brauchbares fand oder zu finden glaubte, das setzte man nicht bloß an die Stelle des Ornaments, in Farben sowohl wie in freiem, weit abspringendem Relief, als ob es die Natur selber wäre (Abb. 83); man setzte es auch an die Stelle der Form und ließ damit die Bestimmung des Gegenstandes errathen, statt sie klar auszusprechen. Und mehr noch, man brachte solche Verzierung nach Farbe wie Größe meist brutal zur Darstellung. Was die Natur bot, wurde überboten, ihre guten Eigenschaften in schlechte verwandelt, ihr Maß ins Maßlose übertrieben. Vor lauter Natur wurde die Kunst unnatürlich. (S. auch die Abb. 65. 66.)

Es mußte einmal ein Rückschlag erfolgen, und wie bekannt, ist er denn als Nachwirkung der großen Ausstellungen erfolgt. Der Naturalismus, von der Nachahmung abhängig, hatte Phantasie und Erfindung aufgehoben; er hatte nicht die Freiheit der Farbe, der Linien, der Anordnung, der Composition; er vernachlässigte, mißachtete die Gesetze und Bedingungen, welche die Gestalt und Beschaffenheit der zu verzierenden Gegenstände vorschreibt.

All diese Freiheit aber, die Freiheit innerhalb der Gesetz-

mäßigkeit giebt der „Stil", das stilisirte Ornament dem Künstler zurück.



83. Naturalistisch verzierte Silberschale mit barockem Fuß. (Weltausstellung 1862.)

In der hohen Kunst ist der Stil die Darstellung der Idee in ihrer Reinheit und Vollkommenheit mit Abstoßung aller Zufälligkeiten, aller Nebendinge, welche die Reinheit

trüben und stören könnten. So auch der kunstindustrielle Gegenstand. Er hat Stil, wenn er seiner Idee vollkommen entspricht. Hier aber schließt die Idee ein zweites Moment, die Zweckmäßigkeit, in sich. Ein Gegenstand der Kunstindustrie, wenn er seiner Idee entspricht, wenn er Stil hat, muß also zugleich schon darum zweckmäßig sein.

Bei dem Ornament, das ebenfalls seinen Stil hat und verlangt, fällt nun die Zweckmäßigkeit, welche der Form des Gegenstandes angehört, wieder hinweg. Die Idee des Ornaments ist, den Gegenstand auf das angemessenste und vollkommenste nach den gesetzmäßigen Bedingungen zu schmücken. Geschieht das, so hat das Ornament Stil.

Aber hier bei dem Ornament beschränken wir in gewöhnlicher Anwendung die Bedeutung des Stils und des Stilvollen auf die Natur und ihre Motive. Im Gegensatz zur naturalistischen Weise ist es die erste Aufgabe des Stils die Motive der Natur ihrer Zufälligkeiten und Unvollkommenheiten zu entkleiden, sie auf ihr reines und gesetzmäßiges Vorbild zurückzuführen.

Jedoch der Künstler geht weiter. Seine Aufgabe ist es die Naturformen für die Kunst brauchbar zu machen. Er herrscht über sie mit Phantasie, Erfindung, Schönheitssinn, mit voller, aber gesetzmäßiger Freiheit in Form, Farbe und Linie, soweit sie ihm der Gegenstand, den er verzieren soll, nach seinen inneren Bedingungen gestattet.

Der Stil in der ornamentalen Kunst ist also die Umwandlung der Naturformen in Kunstformen.

Diese Umwandlung kann nun in gar verschiedener Weise geschehen, in einer Weise, welche der Natur sehr nahe steht,

und in einer Weise, welche das Urbild fast nicht mehr oder gar nicht mehr erkennen läßt. Und zwischen diesen Extremen liegen gar viele Abstufungen, je nachdem sich die Weise mehr der Natur nähert oder von ihr entfernt.

Ob nun das Eine oder das Andere geschieht, welche Weise der Kunstform gewählt wird oder gewählt worden, das hängt von dreierlei ab: erstens von dem Geschmack und dem Willen des Künstlers, zweitens von dem Geschmack des Landes, des Volkes, dem der Künstler angehört, und drittens von dem Geschmack einer bestimmten Zeit- und Kunstepoche. Darnach giebt es einen dreifachen Stil, einen individuellen, einen nationalen und einen historischen Stil. Alle drei sind für uns heute bedeutungsvoll geworden.

Alle drei haben, wie angegeben, das Gemeinsame — und das ist für uns, die wir nicht nachahmen, sondern studiren und frei schaffen wollen, das Bedeutsame —, daß sie der Naturform die Zufälligkeiten nehmen und sie regelmäßig gestalten. Der Künstler folgt damit in Wahrheit der Tendenz der Schöpfung, in welcher seiner Bestimmung nach alles auf regelmäßige Bildung angelegt ist. Der Künstler führt die Pflanze, die Blume, das Blatt, die Ranke auf ihren Typus zurück, auf den Typus, den die Natur gewollt hat.

Das kann plastisch wie in ebener Fläche geschehen. Der Bildhauer oder Modelleur wird auch das plastische Leben des Blattes, nicht nach den zufälligen Krümmungen in der äußeren Natur, sondern nach seinem künstlerischen Ermessen gestalten. Er wird das Blatt zeichnen, legen, heben und senken, wo und wie er Schatten, Halbschatten und Licht gebraucht. Er hat mit der Stilisirung die Freiheit gewonnen, nicht verloren. (Abb. 84.)

Bei dem Ornament der ebenen Fläche würde die strenge Stilisirung die künstliche Höhung durch Hinzufügung von Licht und Schatten ausschließen. Wir schließen sie aus, sobald damit eine Täuschung des Auges beabsichtigt ist. Es ist unbedingt der Schlagschatten zu verwerfen, wie ihn die Pergamentarabeske am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts gebraucht hat oder die Stuckmalerei noch heute anwendet. Soll der Schatten nichts weiter als verdeutlichen oder Leben und Bewegung erhöhen, wie in den Grottesken Rafaels, so wird nur der strengste Stilpuritanismus dagegen Einspruch erheben. In bescheidenem Maße, wie er dort verwendet, hindert er weder Stilisirung noch Effect.



84. Stilisirtes Renaissancelaub, Akanthus mit plastischem Leben.

Die einfachste und nächste Art die Blume zu stilisiren ist die, sie von oben zu betrachten und nun so zu zeichnen, wie man sie als ebene Fläche sieht mit völlig regelmäßiger oder symmetrischer Stellung aller ihrer Theile. So erhält man Rosetten, Sterne, strahlenförmige Gebilde von mannigfacher Art, je nach den Formen und Motiven, welche die Blume gewährt. Diese Gebilde kann man einzeln gebrauchen,

verbinden, reihen, über die Fläche regelmäßig vertheilen. Man kann aber auch ebenso die Blume seitwärts im Profil betrachten und also zeichnen, daß das Rechts und Links von ihrer Achse sich symmetrisch entsprechen. Dieses Verfahren empfiehlt sich bei glockenförmigen Blumen. So haben die alten Aegypter ihre Lotusblüthe in ausgezeichneter Weise decorativ verwerthet. (S. Abb. 1.) Unter Umständen kann auch die Blume von unten her betrachtet mit ihrem sternförmigen Kranz von grünen Blättern ein glückliches stilvolles Motiv ergeben.

Nehmen wir nun das Blatt hinzu, das herzförmige und lanzettförmige, das gelappte und gezackte, das rundliche und das ovale, das schlanke Blatt des Grases und des Rohres, aber regelmäßig gebildet, mit symmetrischer Andeutung des Geaders, so ergiebt sich für den stilisirenden Künstler eine Fülle ornamentaler Motive, welche der Natur auf dem einfachsten Wege entnommen sind, eine größere Fülle vielleicht, als er braucht, wenigstens als der griechische Künstler je gebraucht hat.

Aber nun beginnt erst seine Freiheit, theils indem er mit dem gewonnenen Vorrath, über welchen er nach Farbe und Composition willkürlich verfügen kann, neue Combinationen durch Verbindungen und Zusammenstellungen macht, theils indem er das Einzelne eben nur als Motiv benützt und nach seinem Ermessen und Geschmack, nach seiner Phantasie neu bildet. Wie der indische Kunstjünger — wir citiren wieder das lehrreiche Beispiel — mit den zerpflückten Blättern sein Spiel treibt, so kann er neu schaffen, neue Blumenformen, neue Sterngebilde erfinden und das Reich der Schöpfung schöpferisch ergänzen. Er kann das Blatt legen und bewegen nach seinem Ermessen, er kann die Ranke zur regelmäßigen

Volute umbilden, den Stengeln, dem Geäste, dem Geader den schönsten Schwung der Linien ertheilen. Er kann Thierbilder, Genien, phantastisch erfundene oder wirkliche Menschenfiguren damit verbinden, einerlei, ob Welt und Natur sie kennen oder an solcher Stelle, in solcher Umgebung als möglich dulden. (Abb. 85.) Er kann endlich jedem Theile die Farbe, den Farbenton geben, welche er aus rein coloristischem Effecte grade an dieser Stelle braucht, einerlei, ob das Vorbild in der Natur sie besitzt oder nicht.



85. Stilisirte Blume, von oben und von der Seite gesehen, mit stilisirten Thieren in flacher Zeichnung. Von V. Teirich.

Nur der stilisirende Künstler ist der wahre Herr und Herrscher des Ornaments. Ihm dient das Einfachste und das Reichste; die ganze Welt steht ihm offen mit allem, was sie darbietet. Alles kann er zum ornamentalen Motiv gestalten. Aber was man ihm nicht erlassen kann, das ist einerseits ein gebildeter Schönheitssinn, der alle die Motive auch in Kunst umzuwandeln weiß, und andererseits die Beobachtung der ästhetischen Gesetze, welche den kunstgewerblichen Gegenständen nach ihrer Natur und Beschaffenheit zu eigen sind.

III. Abtheilung.

Die einzelnen Zweige des Kunstgewerbes.

1. Kapitel.

Terracotten.

Es ist für den Zweck dieses Buches im Grunde gleichgültig, welche Reihenfolge wir in der Anordnung und Besprechung der einzelnen Zweige des Kunstgewerbes beobachten. Der gewöhnliche Gebrauch stellt das Gewebe voran, in der Meinung, daß es der Entstehung nach der älteste sei. Allein dieser Zweig erfordert so mannigfache Handübung und Vorbereitung, daß wir unsererseits uns nicht zu solchem Glauben bekennen können. Wir geben vielmehr der Töpferei den Vorzug, und das nicht bloß, weil ihre Spuren überall auf den ältesten Stätten menschlichen Wirkens gefunden werden, sondern auch weil die Herstellung die einfachste und der Gebrauch der nothwendigste, die Erfindung daher die nächstliegende erscheint.

Es sind aber auch innere Gründe, welche uns veranlassen die Töpferei an die Spitze zu stellen und ihr die Metallarbeit folgen zu lassen. Die Töpferei ist die Mutter aller Formen, und selbst vom Flächenornament, wenn es uns darum zu thun wäre, ließe sich wohl nachweisen, daß es von der Verzierung der Töpfe seinen Ausgang genommen hat.

Die Fügsamkeit des Thones, seine Schmiegsamkeit und Bildsamkeit für alle Absichten des Formers, mit anderem Wort seine eminente plastische Eigenschaft, ferner seine Erhärtung in der Sonne und mehr noch im Feuer, seine Undurchdringlichkeit für Flüssigkeiten im gehärteten, im gebrannten Zustande — diese Eigenschaften, gleich günstig für Gebrauch und Bearbeitung, sind es ohne Zweifel gewesen, welche den Thon zuerst zum bevorzugten Material der menschlichen Arbeit gemacht haben. Und so entstanden im Thon die Grundformen insbesondere aller Gefäße.

An diesen Grundformen haben die Jahrtausende weitergearbeitet und haben sie doch, weil sie Material und Bestimmung nicht ändern konnten, müssen bestehen lassen. Es sind die Völker gekommen mit ihrem nationalen Formensinn, die Cultur mit ihrem Fortschritt, der wechselnde Kunststil der Zeiten, der individuelle Geschmack, die fördernde Wissenschaft, das Bedürfniß nach Schönheit und Verzierung — sie alle haben nach einander und mit einander geholfen das Gebiet der Töpferei technisch und künstlerisch zu erweitern, die Fülle der Formen oder besser der abgeleiteten Formen zu vermehren und sie in mannigfachster Weise zu verzieren.

So ist, wenn man seinen Blick über den Erdkreis richtet oder über die ganze Geschichte der Thonarbeiten, der Keramik, wie man heute unnöthig zu sagen beliebt, zurückleitet, so ist scheinbar der Reichthum und die Verschiedenheit des Geschaffenen fast unübersehbar. Scheinbar, denn bei aller Fülle und Mannigfaltigkeit läßt sich alles, was geschaffen worden und geschaffen wird, — für unsere ästhetischen Zwecke wenigstens — auf drei große Gruppen zurückführen, und in ihnen ist

alles denselben einfachen und allgemeinen Gesetzen unterworfen.

Diese drei Gruppen sind:

1. die einfache (unglasirte) Terracotta,
2. die glasirte Terracotta,
3. das Porzellan.

In Europa sind die drei Gruppen nach einander aufgetreten, und es liegt in der Natur der Sache, daß die erste Gruppe überhaupt die älteste war. Keine jedoch hat die andere aufgehoben, und sie existiren heute neben einander, wie es in China schon viele Jahrhunderte der Fall gewesen.

Wie die bildende Hand aus dem fügsamen Thon dem Zwecke, der Bestimmung entsprechend die Formen geschaffen hat, welche die Töpferscheibe nur fehlerloser, regelmäßiger machen konnte, so ist die Form bei der unglasirten Terracotta auch ästhetisch das wesentlichste Moment geblieben. Das ihm gemäße Ornament ist Relief; die malerische Erscheinung, sei sie nun auf der Farbe des Thones oder auf hinzugefügter Färbung beruhend, steht in zweiter Linie.

Dem scheinen die Terracottavasen des griechisch-italischen Alterthums mit ihrem bildlichen Schmuck zu widersprechen. Dieser bildliche Schmuck, dessen Auslegung einen so wichtigen Zweig der classischen Archäologie bildet, kann nicht täuschen über die in künstlerischer Betrachtung weitaus vorragende Bedeutung der Form. Die malerische Wirkung dieser Gefäße, vorzugsweise nur auf schwarz und braun oder roth beruhend, ist sehr bescheiden, die Formen aber sind von solchem Gefühl für Schicklichkeit geleitet, von solchem Schönheitssinn gebildet, daß sie, in sich vollkommen, für das, was sie sein

sollen, zu allen Zeiten mustergültig sind. Sie sind es daher auch vorzugsweise, mit deren ästhetischer Betrachtung wir es hier in der Gruppe der Terracotten zu thun haben.

Die erste und am meisten charakteristische Eigenschaft dieser antiken Gefäßformen ist wohl die harmonische Verbindung von Zweckmäßigkeit und Schönheit; eines hat sich dem anderen gefügt, ohne eines das andere zu benachtheiligen. Bei keinem antiken Terracottagefäß (Spielereien ausgenommen) wird man seine Bestimmung verkennen, und bei jedem ist die



86. Antike Trinkgefäßformen in Terracotta. (Oesterr. Museum.)

dem Zwecke zunächst entsprechende Form aus dem Gesichtspunkt der Schönheit abgewandelt. Und es ist lehrreich zu beobachten, wie dieses an den verschiedenen Arten der Gefäße geschehen ist. Der Becher mit senkrechter Wandung, der Becher in Cylinderform ist das einfachste Trinkgefäß; der Grieche zieht die senkrechte Linie nach unten ein, spitzt sie conisch zu und stellt die Spitze auf kleinen Fuß, anstatt dessen der einfache Becher nur den Boden besitzt. Hebst du das Gefäß zum Trinken in die Höhe des Mundes, so stellt es sich deinem Auge vor als leichtes und zierliches Geräth in sanft geschwungenem Contour. (Abb. 86.)

Was der Becher im Kleinen, ist das Mischgefäß, der Krater im Großen. Im Krater mischten die Alten ihren Wein mit Wasser und schöpften daraus das Getränk in ihre Becher. Er braucht die weite Oeffnung und den festen Stand und weiten Inhalt. Damit ist die Zierlichkeit des Bechers ausgeschlossen, und der Krater kann sich mit conisch nach unten sich verjüngender Seitenwand der Form desselben nur nähern. Und so ist es auch mit weisem Maß geschehen. Doch hat auch er mit dieser Verjüngung, mit Fuß und besonderer Bildung der Oeffnung sein ästhetisches Recht erhalten. (Abb. 87.)



87. Antike Kraterform, Terracotta, mit Goldreif. (Oesterr. Museum.)

In weiterer und reicherer Gestaltung verjüngen sich die Amphoren und Hydrien nicht bloß nach unten hin, sie ziehen auch nach oben hin den Contour wieder ein und gewinnen so eine doppelt geschwungene Linie, indem die Oeffnung wieder mit ihrem Rande sich nach außen neigt. Doppelte Henkel unterstützen und vermehren die Bewegung. Diese (doppelhenklige) Amphora ist die künstlerische Vollendung des ursprünglichen Dolion, des Vorrathsgefäßes für Oel und Wein, das ohne Fuß mit zugespitztem Ende in den kühlen-

den Boden gestellt wurde. In ihrer künstlerisch vollendeten Gestalt wurde die Amphora ein Luxusgeräth, das Ehren- und Weihgeschenk, der eigentliche Repräsentant der griechischen Töpferei als Kunst. (Abb. 88.)

Die Hydria, das Wassergefäß, von ähnlicher Gestaltung in Bau, ist aus einem anderen Gesichtspunkt noch lehrreich. Leer wird sie am einfachen senkrechten Henkel in der Hand getragen, wenn aber voll, tragen sie Frauen, wie die Bilder so häufig darstellen, auf dem Haupte. Um aber dahin emporgehoben zu werden, um überhaupt mit dem vollen Gefäß zu hantiren, bedarf sie gleich der Amphore der doppelten horizontalen Henkel, und so besitzt sie in der That der Henkel drei, einen senkrechten und zwei horizontale. (S. Abb. 28.)



88. Doppelhenklige Amphore; Terracotta. (Oesterr. Museum.)

Die volle Einziehung der Mündung zu enger Oeffnung und zur Bildung eines Halses schafft die Flaschenform. Auch diese kennt die griechische Töpferkunst in zahlreichen Varianten, bald hoch und schlank auf kleinem Fuß sich erhebend, bald kürzer und unten der Kugelgestalt sich nähernd und zwischen diesen Extremen in mittleren Dimensionen. (Abb. 89.) Alle diese Gefäßarten verleugnen nicht die Grundform, und keine ist, die nicht ebenfalls das Bestreben erkennen ließe Anmuth und Schwung der Linien und Gefälligkeit der Form mit dem Zwecke zu verbinden.

Die griechischen Thongefäße zeigen aber noch andere Seiten, von denen sie lehrreich sind. Das sind Henkel und Fuß in ihrer eigenthümlichen Bildung. Wie sehr die Henkel ihrem Zwecke entsprechen zu fassen und zu halten, dort an der Stelle, wo und wie es sein muß, das haben so eben schon die drei Henkel der Hydria gezeigt. Der Henkel setzt senkrecht



89. Flaschenformen in Terracotta. (Oesterr. Museum.)

oder horizontal an, je nachdem er zum Tragen oder zum Heben dient, und er setzt dort an, wo es sich am leichtesten hebt und trägt, wie man ohne Schwierigkeit ausprobiren kann. Das ist sein praktisches Verdienst. Daneben aber hat er sein künstlerisches, und dieses besteht in dem Verhältniß seiner Größe und Stärke zu denen des Gefäßes, in dem Einklang seiner Linie mit dem Contour desselben, in der größeren Bedeutung, die er durch seine Bildung dem oft einfachen Gefäße verleiht. In dieser Beziehung sind besonders die

Trinkschalen und Trinkbecher lehrreich, deren Henkel zuweilen hoch über den Rand aufsteigen, zuweilen von ihrem horizontalen Ansatz aus sanft sich aufwärts biegen. Auch der Ansatz des Henkels an die Wandung, der Uebergang zu der Fläche — ein wichtiger und in der modernen Gefäßkunst oft grausam vernachlässigter Punkt — ist stets mit absichtsvollem Verständniß gemacht. (Abb. 90.)



90. Antike Terracottengefäße mit verschiedener Henkelbildung. (Oesterr. Museum.)

Der Fuß der griechischen Gefäße hat nicht die reiche Bildung, wie sie z. B. die Silbergefäße der Renaissance besitzen. Das liegt in der Natur der Materie, des Thones, in Vergleich mit dem Metall. Dafür aber ist oftmals, fast immer, ein Fuß vorhanden, wo er unseren topf- und becherförmigen Gefäßen gänzlich fehlt, wenn auch nur in Form einer reifartig vorstehenden, abgerundeten Platte. Andere Gefäße aber, wie die flachen Trinkschalen, haben den Fuß auch in bedeutsamerer Bildung, welche durch ein reiches,

höchst logisch angeordnetes gemaltes Ornament noch mehr hervorgehoben wird. Trinkgefäße in Kelchform (Kylix) schieben auch zwischen Fuß und Gefäß einen Stengel und inmitten desselben auch wohl einen Knauf ein, und sind dadurch die Vorbilder der venetianischen Trinkgläser geworden. Bei manchen Gefäßen ist kaum minder wesentlich die Bildung der Oeffnung, zumal bei jenen, welche zugleich zum Ausgießen dienen. Es sei dabei an die Kleeblattform der Mündung erinnert.

Diese Formbildung der griechischen Thongefäße ist, wie das vorhin schon angedeutet, eine ewig gültige, weil in richtiger Weise aus Bestimmung und Material zugleich hervorgegangen und in voller Harmonie mit beiden aus dem Gesichtspunkt der Schönheit gestaltet. Nicht so oder nicht ganz so ist das der Fall mit der farbigen oder gemalten Verzierung.

Die malerische Erscheinung der antiken Thongefäße beruht erstens auf der Farbe des Materials oder der Farbe, welche auf der Oberfläche an die Stelle derselben getreten ist; zweitens auf dem Ornament und drittens auf der figürlichen Verzierung. Alle stehen — man kann das sagen — nicht selten, ja gewöhnlich, in voller Harmonie mit einander wie mit der Form, aber sie tragen nicht das Gepräge der Nothwendigkeit, sondern das zeitliche Gepräge des Landes und des Culturzustandes.

Das Material ist, wie bekannt, gewöhnlich ein röthlich brauner Thon von angenehmer, warmer Färbung. Die Farbe, welche die alten Töpfer mit diesem Rothbraun der Masse zunächst verbanden, ist schwarz, sei es, daß sie gänzlich das Gefäß damit überzogen, oder daß sie dieselbe nur zu Hülfe

nahmen. Das Schwarz ist ein eingebrannter, äußerst feiner, glänzender Ueberzug, zuweilen ebenholztief, zuweilen von irisirender Wirkung. Seine Art und Technik ist wohl noch immer unbekannt. Schön geformte Gefäße, wie so manche Hydrien oder Ausgußkannen, mit diesem glänzenden Schwarz ganz und gar überzogen, machen eine durchaus edle Wirkung und lassen zugleich die Form in bester und reinster Weise erscheinen. Die gewöhnlichere Art macht von Schwarz nur theilweise Anwendung, sei es für den Grund, sei es für Ornament und Figuren.

Die ältere Art giebt die Figuren in Schwarz silhouettenartig, die spätere spart sie roth im schwarzen Grunde auf. Diese spätere Art, der Blüthezeit der Töpferkunst angehörend, ist aus künstlerischem Gesichtspunkt auch die edlere und schönere. Und das sind im Allgemeinen die edelsten und vollkommensten Vasen, welche in dieser Weise nur Roth und Schwarz verwendet zeigen. Denn die Töpferei blieb dabei nicht stehen. Schon in älterer Zeit war wohl Violett und Weiß hinzugefügt; dann überzogen die Athener gewisse Gefäße ganz mit einem kreidigen Weiß, das wieder mit Roth und Blau sich verband, und die späteren Töpfer, namentlich Süditaliens, brachten noch Gelb hinzu und bemühten sich überhaupt ihren luxuriösen Gefäßen ein farbig buntes Aeußere zu geben. Auch Gold kam in Verwendung, wenn auch selten und sparsam.

Aber je mehr an Farbe hinzukam, je mehr scheinen sich diese Gefäße von ihrem eigentlichen und ächten Charakter als Terracotten zu entfernen. Sie sind nicht das, was die späteren glasirten Faiencen sind, und sie sind zu bunt, oft

unharmonisch für die bescheidene Technik. Mit Recht stehen sie daher an Geltung hinter den schwarzrothen Gefäßen zurück.

Das zweite Moment der malerischen Erscheinung ist das Ornament, das sich ästhetisch, von der farbigen, nur auf den genannten Farben beruhenden Wirkung abgesehen, nach zwei Seiten hin auszeichnet oder bemerklich macht. Einmal ist es die vernünftige, der jedesmaligen Form und Richtung entsprechende Anordnung, die Rücksicht auf unten oder oben, auf das Laufende, Auf- oder Absteigende, die Rücksicht auf Deckel, Fuß, Rand, Henkel und Fläche. Beispielsweise sei daran erinnert, wie oft der Henkel mit seinem Ansatz sich in gemaltem, schön geschwungenem Ornament auf der Fläche des Gefäßes fortsetzt, oder an gewisse glänzend schwarze Vasen, die keinen weiteren Schmuck haben, als einen zierlichen goldenen Kranz, der gleich einem Collier den Hals des Gefäßes umzieht, ein Motiv von reizendster Wirkung. (Siehe die Abb. 87.) Zum anderen ist, unserem Suchen in der weiten und fremden Natur gegenüber, auffallend die geringe Anzahl der ornamentalen Motive: ein Eierstab, einige Varianten des Mäanders, Akanthus, Epheu, Geißblatt, Palmetten, hier und da wohl ein anderes Laub oder Geranke, das ist im Grunde alles Ornament, womit die griechisch-italische Töpferkunst, unermüdet dieselben Motive wiederholend oder variirend, Jahrhunderte lang ausreichte.

Nicht so mit dem dritten Moment, dem figürlichen Schmuck. Zeiten und Stilarten und auch wohl landesüblicher Geschmack haben diese Art der Vasenverzierung reich entwickelt, ja zuletzt ins Kraut schießen lassen. Mit vermuthlich uralt asiatischer Tradition begannen Reifen das

Gefäß zu umziehen, in welchem Thierfiguren, Löwen, Hirsche, Hunde, Vögel, regelmäßig und gleichmäßig hinter einander her marschirten, in schwarzer Silhouette auf lichtem Grunde. (S. Abb. 67.) Alsbald folgten mit schwarzen Figuren auf rothem Grunde höchst figurenreiche mythologische oder mythologisch-geschichtliche Darstellungen, ohne sich viel um die Form des Gefäßes zu kümmern, noch in unvollkommener Zeichnung — Darstellungen, die vom ästhetischen Gesichtspunkt aus in keiner Weise genügen oder Freude bereiten. Besser sind auch darin die Vasen mit rothen Figuren auf schwarzem Grunde, besser, ja zuweilen ganz vortrefflich in der Zeichnung, bescheidener, maßvoller in der Fülle, oft nur mit einer einzigen Figur oder einem umrahmten Bilde auf jeder der beiden durch die Henkel abgetheilten Seiten. Dann wieder mit den großen und bunten Luxusvasen Unteritaliens oder Großgriechenlands kommt, obwohl mit besserer Zeichnung, doch die gleiche Willkür der zweiten Periode, mit einer Ueberfülle von Figuren und Darstellungen, die sich weder um die Form des Gefäßes und sein Detail, noch um die Perspective untereinander Sorge machen. Dazu stellt sich zuweilen noch eine Verzierung im Hochrelief ein, die in Verbindung und Ausführung nicht minder vernünftigen ästhetischen Gesetzen widerstreitet.

So kann man mit vollem Recht, während man die Form gelten läßt, diese figürliche Verzierung der antiken Vasen preisgeben und als vergänglich betrachten, wie sie denn auch in der That vergänglich gewesen ist. Während die Formen noch ein langes Nachleben hatten und zum Theil noch heute in der nationalen Töpferei nicht erloschen sind (so in Stätten

des alten Dacien und Pannonien), verschwand jene mit der Römerherrschaft, welche statt ihrer das Reliefornament einführte und über die romanisirten Provinzen verbreitete.

Die späten griechisch-italischen Vasen hatten, wie soeben erwähnt, der malerischen Verzierung auch plastischen Schmuck hinzugefügt, aber es waren ganze oder halbe Figuren von Thieren und Menschen, die in voller, freier Modellirung aus dem Gefäß hervorsprangen und ebenso unschön wie unsolide an demselben befestigt waren — ästhetisch betrachtet eine durchaus verwerfliche Weise, sowohl was die Anforderungen der Vase wie die des Reliefs überhaupt betrifft. Anders der Reliefschmuck, mit dem die römischen oder richtiger die Terracottengefäße der römischen Zeit verziert wurden.

Das Material der meisten dieser uns erhaltenen Gefäße ist ein feiner rother Thon, roth wie Siegelwachs, daher auch terra sigillata genannt. Die feine Schlemmung gestattet sehr feine und zarte Behandlung. Daher ist die Wandung dünn ausgedreht, die geringe Profilirung oder Gliederung im Profil scharf und genau und die plastische Verzierung mitunter einfach, mitunter von großer Schönheit und Vollkommenheit. Die einfachen, sich regelmäßig wiederholenden Ornamente sind in die Tiefe eingedrückt oder mit Model, mit Hohlform aufgepreßt oder nach vorausgegangener Modellirung auf die gerundete Fläche aufgelegt und durch den Brand, der alle ihre Schönheit bewahrt hat, befestigt. Man findet sie zuweilen von so reizender Anmuth wie die Malereien und Stuccaturen des kaiserlichen Rom oder der Städte Pompeji und Herculaneum. (Abb. 91.)

Gegen die Technik ist nichts einzuwenden, und das Relief,

das sich kaum zur halben Ründung erhebt, ist so maßvoll und so angemessen, daß es selbst den Gebrauch dieser Gefäße gestattet, was bei den erwähnten griechisch-italischen Vasen — reinen Schaustücken — nicht der Fall ist. Es empfiehlt sich daher viel mehr der modernen Wiederverwendung als die Malerei oder die gemalte Decoration der griechischen Gefäße,



91. Römisches Gefäß von rothem Thon (terra sigillata).

wie sie heute bekannter Weise in Kopenhagen bei kleinen Zier- und Luxusgefäßen nachgeahmt wird. Die Terracotta ist freilich bei dem überwiegenden Gebrauche glasirter Gefäße der heutigen Kunstindustrie entfremdet worden; immerhin aber ist die Kunst nicht aus ihr entschwunden, wenn auch, wie bei den Gartengefäßen, das Material roh und derb und die Art schablonenhaft ist. Die römische Art, scheint uns, würde mehr Freude gewähren und auch fähig sein aus dem Garten wieder in das Haus zurückzukommen.

2. Kapitel.

Faiencen.

Mit dem Namen Faiencen, zu dem die Stadt Faenza die Veranlassung gegeben, bezeichnen wir in Ermangelung eines anderen gemeinsamen Namens die überaus große Gruppe der glasirten Thonarbeiten, Porzellan ausgenommen. Technisch wie nach Ort und Zeit der Entstehung und Uebung umfaßt diese Gruppe gar verschiedene Arten und Unterarten. Technisch verschieden sind die irdenen Geräthe mit Bleiglasur, das Geschirr und Geräth mit Zinnglasur, die Majolika und das Delfter Geschirr und das deutsche Steinzeug, die einen weich und porös, die anderen hart und undurchdringlich, die einen schwaches, die anderen starkes und langes Feuer erfordernd. Nach Ort und Zeit verschieden, sind sie nach einander oder neben einander aufgetreten, die orientalischen Faiencen, die italienischen Majoliken, die deutschen Hafnerarbeiten, zu denen Hirschvogel den Künstlernamen gegeben hat, einschließlich deutsche und Schweizer Oefen, die französischen Faiencen von Palissy und Oiron und die nachfolgenden des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, die Delfter Faiencen und ihre zahlreichen Nachahmungen in allen Culturländern Europas, das deutsche Steinzeug aus Franken, das sich nach dem Orte Kreußen benennt, und jenes wichtigere vom Niederrhein, ehemals grès de Flandre genannt, das bis auf den heutigen Tag sich Bedeutung und Verbreitung bewahrt hat.

Man sieht, daß, während der Ursprung der glasirten oder emaillirten Thonware der Vorzeit Asiens angehört, die

Blüthezeit uns sehr nahe liegt. Sie beginnt im Mittelalter und hat ihre künstlerische Höhe im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, um im achtzehnten vor der Verbreitung des Porzellans zurückzufallen und erst in jüngsten Tagen wieder zu erstehen.

Im Gegensatz zur Terracotta ist in ästhetischer Beziehung bei den Faiencen das malerische Moment bei weitem wichtiger als das der Form. Glanz, Schmelz, Farbe sind es vor allem, welche den Faiencen Ansehen und Bedeutung geben, und zwar in untrennbarer Verbindung. Es ist das Wesen der Glasur oder des Emails, daß die Farbe Glanz und Schmelz besitzt, daß sie eingesunken ist in den transparenten Ueberzug und spiegelnd aus ihm hervorleuchtet. Das ist kein Fehler, sondern vielmehr die eigenthümliche Schönheit, welche die Faiencemalerei von anderen Arten der Malerei unterscheidet. Fabrikant und Maler haben also auf diese glanzvolle Erscheinung Werth und Nachdruck zu legen. Sie allein schon vermag dem Gefäße, dem Geräthe, der Faienceplatte volle decorative Bedeutung zu verleihen; sie kann die Zeichnung, die figürliche zumal, entbehrlich machen, oder schlechte, rohe, naiv derbe und flüchtige Zeichnung als gleichgültig in künstlerischer Beziehung erscheinen lassen. Ja, diese letztere, wenn breit und kräftig gehalten, verträgt sich besser mit der decorativ wirkungsvollen Art der Faiencemalerei als fein und zierlich ausgeführte Zeichnung.

Wenn aber bei den Faiencegegenständen die malerische Wirkung durchaus in erster Linie steht, so ist doch die Form der Gefäße nicht ohne Bedeutung. Allerdings sind die Formen durchweg einfachen Profils in graden wie geschwungenen

Linien mit sehr wenig Gliederung oder vorspringenden Theilen — so sind sie und so müssen sie sein —, aber nichtsdestoweniger hat die Faiencekunst nach Material wie nach dem Geschmack der Zeiten und der Völker den Schatz von Gefäßformen, den das Alterthum hervorgebracht, bedeutend erweitert. Der Orient, der arabische Geschmack, das deutsche Mittelalter, die Renaissance, endlich das veränderte Bedürfniß des modernen Lebens haben eine Fülle von Varianten geschaffen, die anders sind als die griechischen Gefäßformen und doch wie diese nur Modificationen jener aus Bestimmung und Material hervorgegangenen Grundformen.

Noch weiter, viel weiter zurück an Bedeutung steht die plastische Verzierung. Es mag das zum Theil daher kommen, daß die arabische Kunst, welche die Plastik verschmäht, gerade in der Töpferei der europäischen Kunst mannigfachen Anstoß gegeben hat, aber es liegt auch ebenso im Wesen der Glasur. Die Schmelzmasse legt sich um das Relief, füllt die Tiefen aus, rundet die Schärfen und Kanten ab und steht dadurch einer fein ausgeführten Modellirung, wie z. B. jene der römischen Gefäße aus terra sigillata ist, entgegen. Die Vermeidung plastischen Schmucks bei den Faiencen ist daher ganz rationell. Die Geschichte kennt zwar Ausnahmen, so z. B. die glasirten Reliefs der Familie von Luca della Robbia und die französischen Faiencen von Oiron, aber die ersteren sind mehr Werke der Kunst als der Kunstindustrie, und die zweiten mit ihrer überaus zarten und flüssigen Glasur möchte man nach ihrer Art zwischen Terracotta und Faience in die Mitte stellen. Und was endlich im achtzehnten Jahrhundert die Holländer in ihrer Delfter Faience an bemalter Plastik ge-

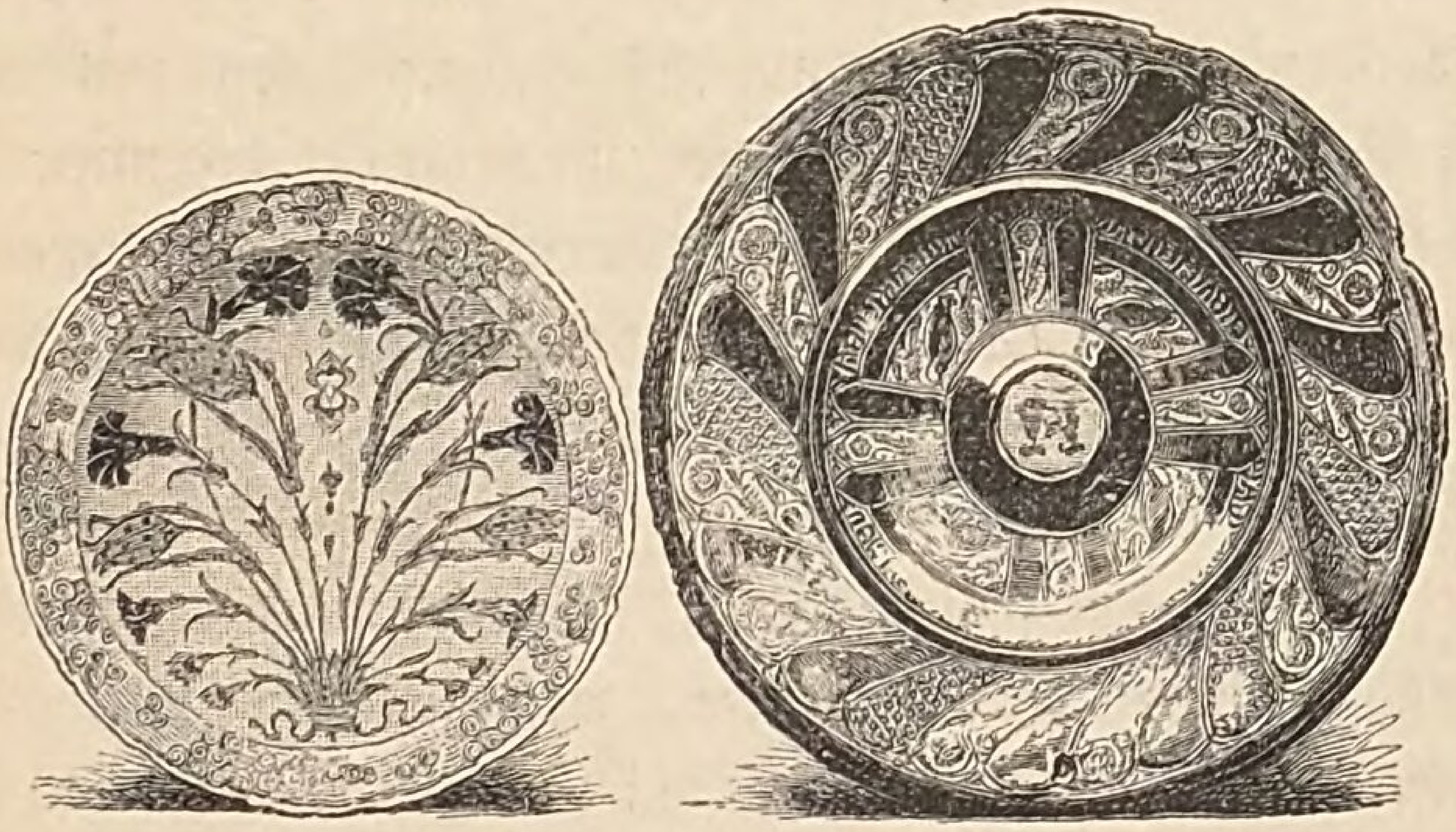
schaffen haben, ist nur Spielerei und Caprice ohne plastisch künstlerischen Werth.

Mit diesen und anderen Ausnahmen, von denen noch die Rede sein wird, sind die angegebenen Eigenschaften, das Vorwiegen der malerischen Erscheinung in Schmelz und Farbe, die Einfachheit der Form, der Mangel plastischen Schmucks aller Faiencekunst gemeinsam. Neben dieser Gemeinsamkeit aber hat die Geschichte zahlreiche Verschiedenheiten geschaffen und mit ihnen eine Fülle von Arten und Unterarten, von denen wenigstens diejenigen, welche Typen geworden oder durch Tradition und Nachahmung noch für die heutige Industrie von Bedeutung sind, besonders gewürdigt sein wollen. Beide Gesichtspunkte, ihren Werth an sich wie ihre Nachahmung, werden wir berücksichtigen.

Wir folgen dabei dem Gange der Geschichte. Die arabische Töpferei des Mittelalters, die ihren unbekannten Ursprung in Asien zu suchen hat, macht den Anfang. Von Spanien und Unteritalien aus giebt sie den Anstoß zur italienischen Majolikafabrikation, und diese wieder zur bunten deutschen Töpferei des sechzehnten Jahrhunderts und zu den gleichzeitigen und nachfolgenden französischen Faiencen. Im siebzehnten Jahrhundert erhebt sich scheinbar frei und selbständig die holländische Faienceindustrie in Delft, welche viele Nachahmung in anderen Ländern findet. Unabhängige Erscheinungen daneben sind die deutschen Steinzeugfabrikate von Kreußen und vom Niederrhein oder später in England die Wedgwoodarbeiten, welche einen Uebergang zum Porzellan bilden. Alles Uebrige entbehrt zu sehr der Originalität oder ist nur von localer Bedeutung. Letzteres schließt mancherlei

Anregung und Motive für die moderne Kunsttöpferei nicht aus; eine Sammlung nationalen oder localen Geschirrs ist daher nicht ohne Werth.

In der reichen Töpferei der muhammedanischen Welt sind zwei Arten vorragend durch ihre Originalität, sowie durch die Bedeutung, welche ihnen die Vorliebe der Sammler und die Beachtung der modernen Industrie verliehen haben, die spanisch-maurischen Gefäße mit Metallglanz und die weiß-



a. b.

92. Orientalische Faiencen: a. persisch-rhodische Schüssel. b. Spanisch-maurische Schüssel. (Oesterr. Museum.)

glasirten, mit blumiger Decoration verzierten Schüsseln und Teller von Rhodos, Kleinasien und Persien. Beide sind, wie alles, was der Orient an Kunst hervorbringt, in eminentem Grade decorativ. (Abb. 92.)

Die spanisch-maurischen Gefäße (Production und Tradition aus dem Mittelalter, die noch nicht gänzlich ausgestorben ist), meist Schüsseln, selten flaschen- oder topfförmig, von wenig feinem Thon, mit lichter, schmutzig gelber Glasur, auf

welcher in rother, gelber oder brauner, irisirender, metallglänzender Farbe mit ungefüger, ungebildeter Hand Ornamentlinien, Blumenverzierung, auch Wappen und Wappenthiere gezogen sind, — diese Gefäße erscheinen dem ersten Blick von roher Art und Arbeit und sind es auch. (Abb. 92 b.) Es ist die Arbeit gewöhnlicher Stadt- und Dorftöpfer, nicht kunstgeübter Maler. Dennoch ist das Genre in sich so gut, die decorative Wirkung in ihren schillernden, goldig oder kupfrig glänzenden Tönen so vortrefflich und reizvoll, daß sie mit Recht die Augen der Kunstfreunde auf sich gezogen haben und ebenso mit Recht unsere Speisezimmer zu verzieren beginnen. So hat sich denn auch die moderne Industrie derselben bemächtigt und sie nachzuahmen und zugleich weiter zu bilden, zu modernisiren versucht, was nicht leicht war, da erst die Technik selbständig zu erfinden war.

Anders das zweite Genre, das wir am liebsten das türkisch-persische nennen möchten, weil gleicherweise aus dem türkischen Kleinasien und Persien stammend, während man einen Theil derselben, jene mit rothen Blumen, als rhodisch bezeichnet, um ihrer hauptsächlichen Fundstätte auf der Insel Rhodos willen, wo die Fabrikation längst erstorben ist. Es ist eine feinere Art als die spanisch-maurische, meist breitgeränderte Teller mit selbständiger Decoration, ein feinerer Thon, milchweiße, glänzende Glasur und eine Blumenverzierung, welche in scheinbar willkürlicher, unregelmäßiger und doch absichtsvoll wohl vertheilter Anordnung die ganze Scheibe überzieht. (Abb. 92 a.) Die Farben sind Dunkelblau und Türkisenblau mit Schwarz und Grün, und diese schreibt man insbesondere Persien zu, während bei anderen die Blumen in

feurig rother Emailfarbe gehalten sind. Der Auftrag ist breit in pastoser glänzender Emailfarbe, welche die schwarzen Contouren ausfüllt.

Das Genre ist richtig und stilvoll und durchaus zu moderner Verwendung geeignet, wenn wir Tisch und Tafel und Credenz oder Wand des Speisezimmers mit wirkungsvollem Geschirr ausstatten wollen. Die Nachahmung ist daher auch nicht ausgeblieben, insbesondere bei den französischen Faiencemalern, welche mit ihrer Beweglichkeit, mit ihrer findigen Phantasie nicht bloß die Originale copirten und imitirten, sondern Farben und Technik zu einem reichen und wirkungsvollen Luxusgeschirr benützt und erweitert haben. Einmal Herren der nicht leichten, weil starkes Feuer verlangenden Technik, gingen sie weiter und haben damit ein neues modernes Genre der Faiencemalerei geschaffen, von dem noch weiter unten die Rede sein wird.

Auch die Orientalen selbst haben von dieser Faiencetechnik noch einen weiteren, viel ausgedehnteren Gebrauch gemacht, indem sie gleicherweise die Fliesen, mit denen sie die Wände von Palästen und Moscheen überzogen, mit dem weißen Email und den blauen oder bunten Arabesken und Blumen verzierten. Auch diese in Anordnung und Zeichnung so richtige, im Anblick so wirkungsvolle Decoration spielt eine Rolle bei der modernen Wiederbelebung der Malerei und des Gebrauchs von glasirten Fliesen.

Kann diese türkisch-persische Art sich ihres Einflusses auf die heutige Faienceindustrie rühmen, so haben dagegen die spanisch-maurischen Gefäße bereits im fünfzehnten Jahrhundert und wahrscheinlich früher schon den Anstoß zur berühmten

italienischen Majolikafabrikation gegeben. Die ältesten Majoliken (Mezzomajoliken) erscheinen mit dem gleichen irisirenden Metallglanze und zuweilen selbst mit den gleichen Arabesken, daß man fast über die Herkunft, ob spanisch oder italienisch, in Zweifel ist. Auch diese ältesten Majoliken sind von grobem Material und grober Arbeit. Rasch aber (um das Jahr 1500) befreien sie sich vom mauresken Charakter, nehmen mit steigender Renaissance ganz vorzugsweise figürliche Gegenstände zum Schmuck, und nur eine einzige Fabrik, die von Giorgio Andreoli in Gubbio, macht noch einige Jahrzehnte von dem Metallglanze Anwendung, aber auch sie in eigener, von der maurischen Art ganz verschiedener Weise. Mit dem Hinweglassen des Metallglanzes, mit dem figürlich-bildlichen Schmuck oder Groteskenornament nach antiker Art vollendet sich — vorzugsweise in den Fabriken des Herzogthums Urbino — um das Jahr 1520 bis 1530 die italienische Majolika, um in ihrer Blüthe und ihrem Glanze nur wenige Jahrzehnte anzudauern. In dieser kurzen Zeit aber haben die Fabriken zahllose Kunstgegenstände geschaffen, welche noch heute den Ruhm der italienischen Majoliken aufrecht erhalten.

Wie bei der Kunst der Renaissance überhaupt, so sind auch bei den Majoliken Vorzüge und Fehler in untrennbarer Mischung. Zur großen Geschicklichkeit, zur schöpferischen Phantasie, zu einem frei und selbständig empfindenden Schönheitsgefühl gesellt sich eine Willkür, welche der Regeln und der Ordnung spottet. Die Kunst der Renaissance kann die Form auch der Gefäße nicht vernachlässigen; sie schafft deren neue und schöne Formen, aber die Malerei geht über diese Formen hinweg, als ob sie gar nicht vorhanden wären.

Das Colorit der Majoliken erscheint sehr einförmig; eine grünlich gelbe Stimmung beherrscht sie alle, kaum diejenigen mit Grottesken auf weißem Emailgrunde ausgenommen. Der Grund liegt darin, daß dem Emailmaler für seine, ein starkes Feuer erfordernde Technik nur sehr wenige Farben zu Gebote stehen. Insbesondere fehlte ihm Roth, auf das allein Giorgio da Gubbio sich verstand. Nichtsdestoweniger, trotz der Einförmigkeit, ist die Wirkung gut und dankbar, sowohl für sich



93. Majolika, Brautschüssel in Mezzomajolika. 16. Jahrhundert, Anfang.

selber wie zur Decoration des Speisezimmers. Sie ist voll, kräftig und satt. Erst nach der Blüthezeit und zumal bei den Neapolitanern erblassen Farben und Wirkung. Die Malerei zeigt sich durchweg skizzenhaft oder unvollkommen, wie von geschickter Hand höchst flüchtig hingeworfen. Auch das hat seinen Grund in der Technik. Das trockne Gefäß saugt die Feuchtigkeit der Emailfarben rasch vom Pinsel des

Malers auf und duldet keine Correcturen. Es muß also mit schneller und sicherer Hand gemalt werden. Dafür entschädigt dann nach dem Brande der schönste, glänzendste Schmelz, der diese Majoliken auszeichnet.

Die älteren Majoliken, auch wenn mit Bildern geschmückt, pflegen gewöhnlich die Formen der meist flachen und geränderten Gefäße einzuhalten. (Abb. 93.) Sie haben außer dem Bilde in der Mitte ihr selbständiges Randornament. Die nachfolgende Blüthezeit kümmert sich wenig darum. Um Raum für ihren Gegenstand zu haben, geht sie — nicht immer zwar — rücksichtslos mit Figuren und Landschaft von der Fläche (dem Spiegel) der Schüssel oder des Tellers durch die Hohlkehle und über ihre Kante auf den Rand (die Fahne) hinüber, so daß Landschaft, Architektur, Figur nur gebogen und gebrochen sichtbar sind. (S. Abb. 61.) Sie macht es selbst so mit Flaschen und Vasen und Töpfen, bei denen der gleiche Gegenstand sich von der Fläche auf Henkel, Fuß, selbst Deckel und Stöpsel erstreckt. (S. Abb. 38.) Bei solcher, aller Vernunft widersprechenden Art liegt das Schöne dann nur im Gesammteffect, was ja auch an sich bei Gegenständen der decorativen Kunst ganz richtig ist; nur muß der Schmuck auch im Detail vernünftig sein und die gegebenen Bedingungen der Form beobachten.

Auch in der Wahl der Gegenstände waren die Majolikenmaler keineswegs ängstlich. (S. auch Abb. 11.) Brustbilder schöner Frauen, mythologische oder Gegenstände der alten Geschichte, zeitgenössische Portraits, selbst Gegenstände des alten Testaments, die besonders beliebt waren, sind die gewohnten Darstellungen, und — das Genre einmal als existirend zu-

gegeben — kann man sich dieselben schon gefallen lassen, wenn man sich auch eine andere Verwendung denken mag. Und im Allgemeinen blieben sie dabei stehen. Vor der Darstellung von Gegenständen oder Personen wirklicher Verehrung, vor Madonnen z. B. in Copien der großen Meister, schreckten sie zurück. Das war der späten Verfallzeit und der Porzellanmalerei des neunzehnten Jahrhunderts vorbehalten.

So wenig aber die Malerei die Form selbst beachtete, so wenig war und ist doch diese gleichgültig. Der Former trachtete nach Schwung der Linien, nach schönen Verhältnissen der Glieder, und er war darin neu und selbständig, sowohl dem steifen Mittelalter wie der Vollkommenheit des Alterthums gegenüber. Flache und ovalgeformte Gefäße (im Gegensatz zu den runden gedrehten) treten zum ersten Male bedeutsam auf. Auch der Bildner, der Modelleur hatte zu thun, sowohl im Schmuck der Henkel und Deckel wie bei mancherlei Geräth, als z. B. Schreibzeug. Immer jedoch war ganz entsprechend dieser plastische Schmuck unter der Glasur abgerundet, glatt ohne Schärfen und Kanten. (Siehe Abb. 38.)

So haben die italienischen Majoliken unter allen Umständen Eigenschaften und Vorzüge, welche sie für alle Zeiten lehrreich und in der Achtung der Kunstfreunde erhalten werden. Ihre Wiederaufnahme, wie sie vorzugsweise in Italien unter dem Vorgange von Ginori in Doccia geschieht, ist daher ganz in der Ordnung, nur sollte sie mehr auf freie Fortführung, denn auf antiquarisch getreue Copirung der vorhandenen interessanten Exemplare bedacht sein. Auch dies hat freilich seinen Werth, aber einen beschränkten. Die wirkliche Verwerthung

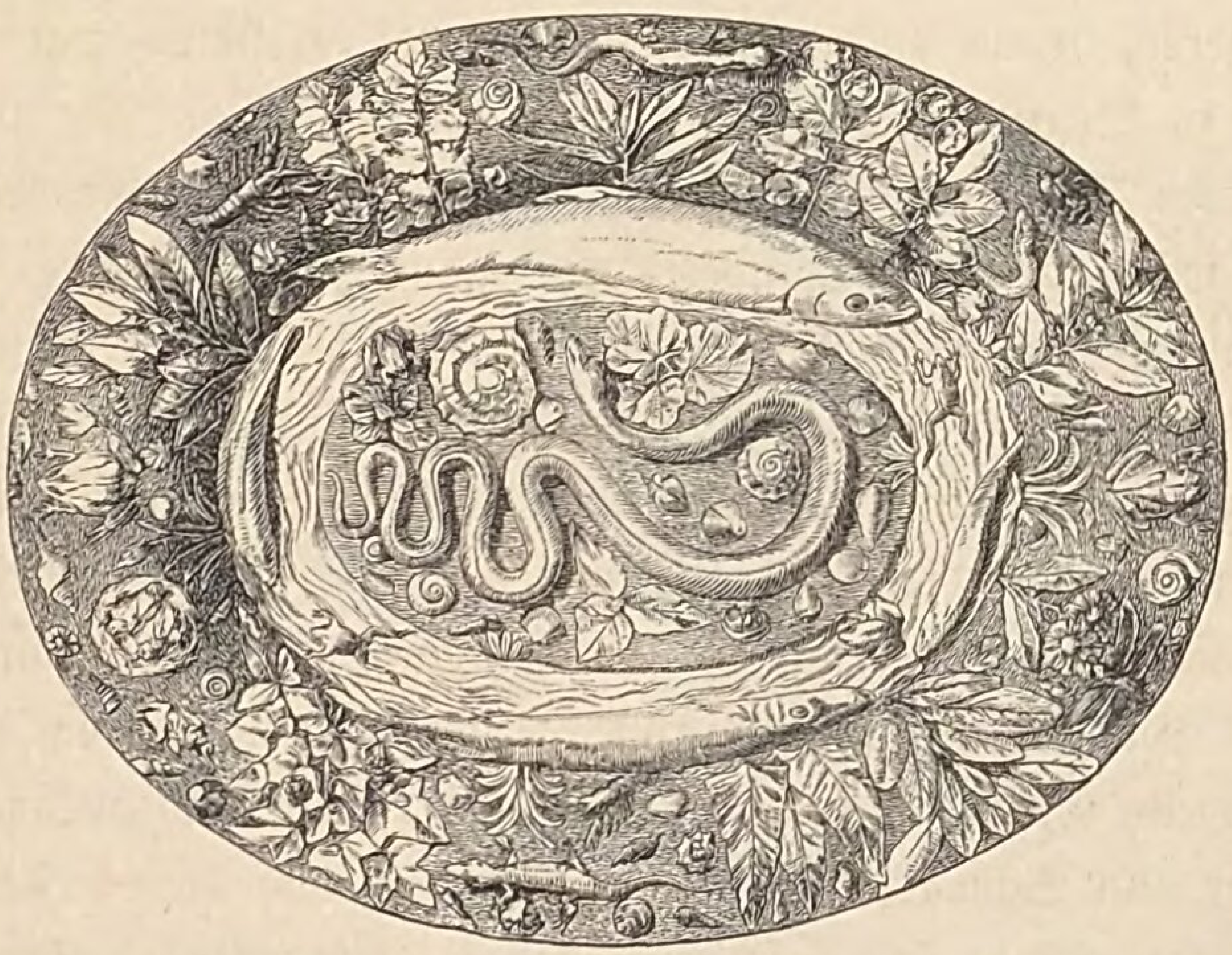
besteht in der Schöpfung ähnlicher Gegenstände, nicht für den Luxus und die Museen, sondern für den Gebrauch und das Leben. In diesem Sinne ist es mehr die englische Industrie, welche vorangeht.

Die Majoliken in ihrer Art blieben Italien zu eigen, aber es ging doch mannigfache Anregung von ihnen über die Alpen hinüber, die theils zur Verbesserung vorhandener Töpferei, theils zu neuen Arten führte. Ersteres war der Fall in Deutschland, letzteres in Frankreich.

In Frankreich schuf Bernard Palissy gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts ein ganz neues Genre von Faiencen, das so völlig eigen und individuell blieb, wie es von ihm — so erzählt er in seiner Selbstbiographie — nach fünfzehn Jahre langen, unsäglichen Mühen, Sorgen und Versuchen durchaus selbständig erfunden war. Glasur, Farben, Formen und Verzierung, alles ist sein, ist seine originelle Art. Die Glasur ist von großem Schmelz, die Farben, vorzugsweise Grün, Braun, Blau, Violett, Gelb und Gelbweiß, Grau und Schwarz, sind rein, tief und von vielem Feuer. Die Gegenstände sind Schüsseln, Teller, seltener Krüge, Kannen oder überhaupt hohe Gefäße; seine Nachfolger machten auch einzelne Figuren oder Statuetten in freier Plastik, die gewöhnlich auch seinen Namen tragen.

Diese Schüsseln nun (Abb. 94), rund oder oval, sind eigentlich keine Schüsseln; sie adoptiren nur deren Form. Plastisch gehalten, stellen sie das Erdreich vor, mit einem Fluß in der Mitte. Im Fluß schwimmen Fische, Krebse, auf dem Erdreich (d. i. auf dem Rande und in der Mitte) wachsen Gräser, Kräuter, Blumen, kriechen Schnecken und

Gewürm umher oder sitzen Schmetterlinge und andere Insekten. Und das alles ist im Hochrelief modellirt, so, daß es über der Natur abgeformt erscheint, was auch gewiß sehr häufig geschehen ist. Gleicherweise ist die Färbung dieser Gegenstände möglichst der Natur nahe gehalten, soweit das mit den beschränkten Emailfarben geschehen kann.



91. Faienceschüssel mit Reliefverzierung von Bernard Palissy. 16. Jahrhundert. (Louvre.)

Brauchen kann man diese „figulines rustiques" nicht; eine Bestimmung, einen Zweck haben sie nicht. Sie sind bei der beschränkten Anzahl des Vorhandenen eine Rarität der Kunstfreunde und werden es bleiben. Die Nachahmung kann, ohne den barocken und doch das Wesen bildenden Charakter gänzlich zu verwandeln, aus dem Genre nichts machen als reine Luxusgegenstände. Palissy selber versuchte zwar weiter zu gehen, indem er vorhandene getriebene Metall-

schüsseln zum Muster nahm, sie in Thon formte, brannte und in seiner Weise colorirte, aber auch diese Arbeiten, obwohl von vernünftigem, für glasirten Thon aber viel zu feinem Relief, sind doch nur Gegenstände der Decoration.



95. Henri=deux=Gefäß. 16. Jahrhundert. (Louvre.)

Noch viel mehr ist das der Fall bei einer anderen Art französischer Kunsttöpferei der gleichen Zeit, auf welche sich bei ihrer dünnflüssigen, durchsichtigen Glasur, überhaupt bei ihrer dilettantischen Eigenthümlichkeit kaum noch der Ausdruck Faience anwenden läßt. Es sind die sog. Henri=deux=Gefäße, auch nach dem Orte ihrer Entstehung von Oiron benannt, Arbeiten zweier kunstgebildeter Dilettanten, einer hohen Dame Helene von Hengist=Genlis und ihres Bibliothekars mit Hülfe eines Töpfers: Becher, Salzfässer, Kannen, Vasen, Schalen, von denen man im Ganzen heute etwa achtzig erhaltene Stücke zählt, theurer Besitz reicher Kunstfreunde. (Abb. 95.) Die Form ist fein gedacht und zum Theil reicher, mehr in

Metallart gebildet, als es die Faience verträgt, zum Theil auch bizarr, gesucht, wie z. B. wenn ein Salzfaß mit Säulchen, Nischen und Figürchen dem Piedestal eines Monumentes gleicht. Solche in Formen ausgedrückte freie Figürchen sind häufig verwendet. Die Grundfärbung ist licht und darauf befinden sich dunkle, incrustirte Ornamente, die völlig der Arabeskenverzierung auf den Bucheinbänden derselben Zeit gleichen. Man erkennt die Mitwirkung des Bibliothekars. Die Herstellung — dünne Thonläppchen mit eingedrückten Ornamenten sind der Ründung angelegt und festgebrannt — ist sehr dilettantisch und erlaubt keine Fabrikation in größerem Maßstabe. So sind denn diese Oirongefäße geblieben, was sie waren, Schöpfungen einer liebenswürdigen und gebildeten Laune, und auch moderne Imitation hat nichts anderes daraus zu machen vermocht.

Als Augustin Hirschvogel, wie berichtet wird, die Manier der italienischen Majoliken nach seiner Vaterstadt Nürnberg brachte, hatte die deutsche Töpferei längst eine gewisse Kunstthätigkeit entwickelt, die insbesondere durch den ganzen Süden von Oesterreich bis an den Rhein verbreitet war. Der Zeugen sind zwar nicht viele aus dem fünfzehnten Jahrhundert, aber sie zeigen buntfarbige Glasur und plastischen Schmuck. So insbesondere die Oefen. Worin die Neuerung Hirschvogels bestand, ist heute schwer zu sagen. Dasjenige, was von erhaltenen faienceartigen Gefäßen aus dem sechzehnten Jahrhundert seinen Namen trägt, ist sehr verschieden von den italienischen Majoliken. Es läßt weder die Technik erkennen, noch die Art der Malerei, noch die Formen. Das ganze sog. Hirschvogelgenre ist von deutscher Art und Kunst.

Die meisten Gefäße, welche diesen Namen führen, sind topfartig plump, in den Linien des Contours ohne Schwung und Schönheit; der Farbenauftrag ist roh, mehr überstrichen als gemalt, mehr colorirte Plastik als Faiencemalerei. Es findet sich auch an diesen deutschen Gefäßen bei weitem mehr plastischer Schmuck als an den Majoliken: kleine Reliefs und Figürchen, die in vertieften Medaillons und Nischen oder unter Arkaden stehen und das Gefäß mehr zum Schaustück machen und zum Kunstwerk machen sollen. Auch aufgesetzte Rosetten sind häufiger Schmuck. Reliefs und Figürchen erheben sich in Ausführung nicht über den sonstigen künstlerischen Werth. (Abbildung 96.)



96. Hirschvogelkanne, glasirt mit aufgelegtem Reliefornament. 16. Jahrhundert.

Nichtsdestoweniger ist es ein gutes und gesundes Genre, gut in seiner decorativen Wirkung und der Erweiterung fähig, daher es denn auch mit vollem Recht mehrfach von der heutigen Fabrikation wieder aufgenommen ist. Nur muß man das ungeschickte Hochrelief in ein flaches, der Faience angemessenes Relief verwandeln, muß den Charakter der Rohheit, den die Imitationen sogar absichtlich übertreiben, aufheben und die Formen veredlen und zugleich dem modernen Gebrauch anpassen. Das ist wenigstens in Deutschland noch nicht geschehen.

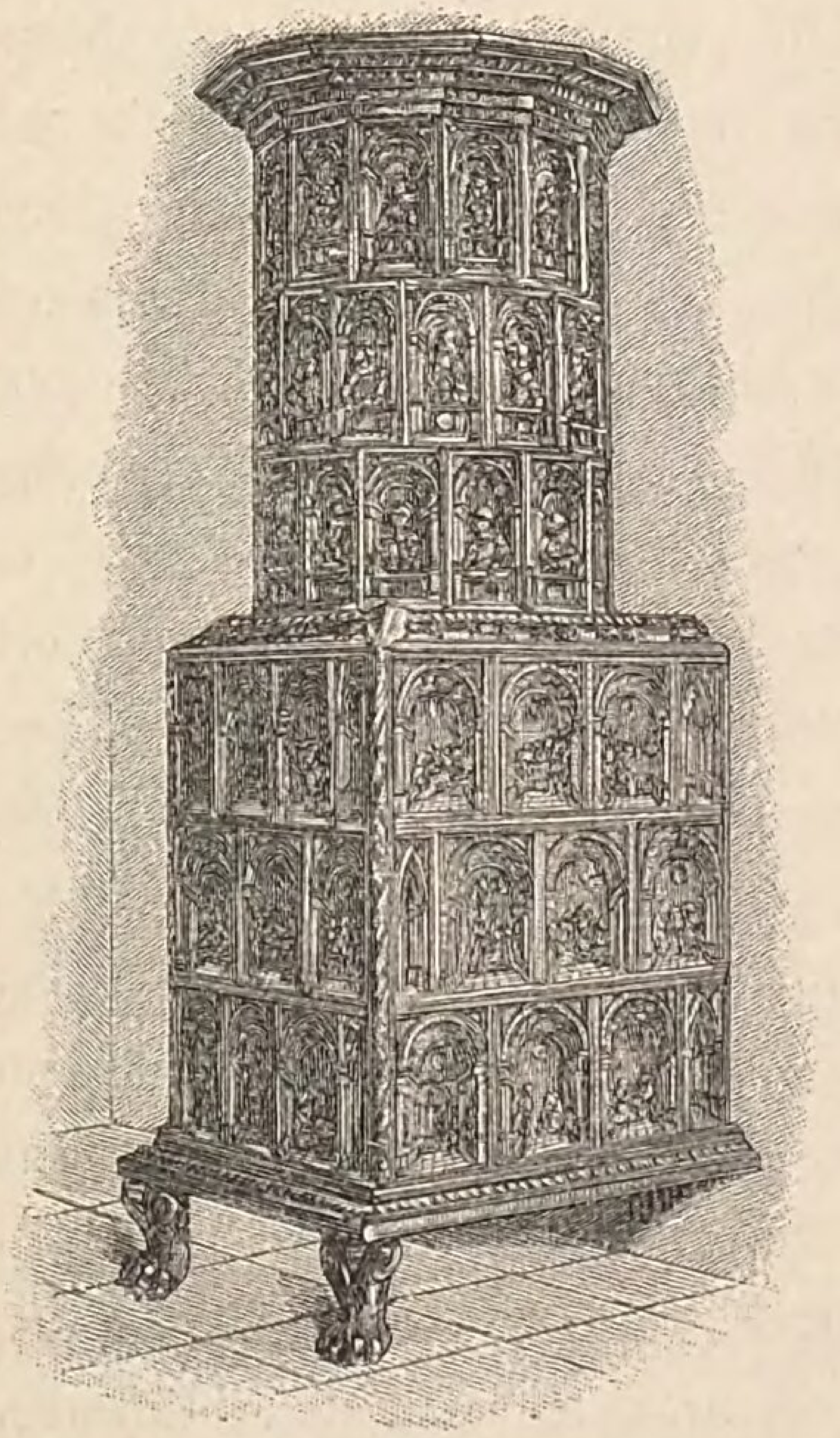
Weiter ist man mit der Nachahmung und Wiedereinführung jener glasirten Kachelöfen gekommen, welche den Hirschvogelschen Thongefäßen gleichzeitig und in ihrer künstlerischen Erscheinung gleichartig sind. Es sind auch an Bedeutung für Vergangenheit und Gegenwart weit vorragende Gegenstände, welche ein Etwas von allen drei Künsten in sich vereinen.

Im Aufbau der einzelnen Kacheln liegt ein architektonisches Element, das schon das Mittelalter erkannte; die Architektur forderte zu Gesimsen, Eckverzierungen, Füllstücken heraus und führte so zur Plastik; dann kam mit farbiger Glasur der malerische Schmuck. Alles findet sich vereint, nur die eine Kunst mehr hier betont, die andere dort, verschieden nach Land und Zeit.

Das Mittelalter begünstigte das architektonische Element. Die späte Gothik nach ihrer Art übertrug auch auf den Ofen ihren Thurmbau, ihr Maßwerk, ihre Fialen und stellte auch Figuren darunter. Sie konnte nicht anders, aber sie beging doch mit diesen Oefen, davon das vollkommenste und reichste Beispiel wohl auf der Burg in Salzburg erhalten ist, einen vollen Irrthum. Dieses gothische Ornament, aus dem Stein hervorgegangen, verlangt die Schärfe, Genauigkeit, die Ecken und Kanten des Steins, während es Art der Faience, des glasirten Thones ist alle Ecken und Schärfen abzurunden. Ofen und Faience wollen beide Glätte, und der gothische Stil verlangt das Gegentheil. Eben jener Salzburger Ofen zeigt den Widerspruch aufs deutlichste.

In diesem Sinne sind die Kachelöfen der Renaissance weit vollkommener. (Abb. 97.) Sie adoptiren allerdings

die gothische Grundgestalt, welche in einem vierseitigen Unterbau und in einem achtseitigen Oberbau besteht, welcher letztere oftmals in die runde Thurmform verwandelt ist. Aber sie geben das Maßwerk, das rein architektonische Ornament, sowie überhaupt jede directe Nachahmung architektonischer Motive auf. Sie erbauen den Ofen als Ofen nach der Möglichkeit, die ihnen die Technik gestattet, aus Kacheln verschiedener Größe und verschiedener Bedeutung. Auch das Hochrelief geben sie auf und stellen selbst in die Nischen oder an die Ecken in der Regel nur Figuren im Halbrund. Diese sind nicht selten, selbst für höhere Hafnerarbeit, vortrefflich modellirt, aber immer, wie alle anderen Reliefverzierungen, glatt und rundlich für das Gefühl. Die Glanzlichter der Glasur geben ihnen hinlänglich pikanten Reiz.



97. Deutscher Kachelofen. 16. Jahrhundert, Anfang. (Nürnberg.)

Dieses Motiv der glänzenden Glasurlichter hat, vielleicht schon vor den Zeiten der Renaissance, zu einer anderen selbständigen Decoration der Kachelöfen geführt. Man hat

jede Kachel kassetten- oder medaillonartig in sich vertieft, wodurch dann der wechselnden Schatten und Lichter viele entstehen. Diese an sich einförmige und doch genügend wirkungsvolle Decorationsweise macht jede andere Verzierung überflüssig.

Die beliebteste Farbe der Kachelöfen ist schon im sechzehnten Jahrhundert die grüne gewesen, ein schönes, warm gebrochenes Grün von tiefem und angenehmem Ton, das Relief, Flächen, Vertiefungen gleichmäßig, auf den Höhen lichter, in den Tiefen dunkler, überzieht. Die buntfarbigen oder mehrfarbigen Oefen kannte aber schon das Mittelalter, und auch in dieser Beziehung hat der Salzburger Ofen eher des Guten zu viel als zu wenig. In Tirol, da wo die Oefen auf ihrem Wege von Süden nach Norden auf der Gränze der Kaminregion beginnen, erscheinen sie ganz in den Farben der italienischen Majoliken mit Ornamenten, gleich denen der Majolikenfliesen, über die Kacheln regelmäßig vertheilt. Davon sind sehr schöne Beispiele erhalten. Weiter nordwärts in Baiern und Franken, wo die Plastik eine größere Rolle spielt, heben die Farben den plastischen Schmuck buntfarbig meist aus lichtem Grunde heraus; sie zieren Ornamente, Wappen und Figuren. Am weitesten ging darin die Schweiz, welche bei beginnender und erblühender Faiencemalerei alle glatten Flächen der Oefen damit überzog, die Oefen also nicht mit Farben, sondern mit Bildern schmückte.

Alles das ist nun heute wieder aufgelebt und mußte wieder aufleben, denn es gehört nothwendig zur Reform der modernen Wohnung. Man sieht aber aus obiger Darstellung leicht, was die moderne Wiedererneuerung zu beachten hat.

Erstens verlangt das architektonische Moment gute Verhältnisse im Bau, besonders zwischen dem unteren und oberen Theil. Zum zweiten dürfen die Profile nicht allzuweit vorspringen und müssen glatt und abgerundet sein. Dasselbe gilt vom plastisch figürlichen Schmuck. Ein einfarbiger Ofen wird sich ferner in den meisten Fällen unserer modernen Wohnung am besten empfehlen, und insbesondere nach alter Weise der grüne Ofen, doch ist der Ton des Grün in keiner Weise gleichgültig. In der Buntheit der Farben ist Maß zu halten, zumal bei gleichzeitig plastischem Schmuck. Bilder endlich, Faiencegemälde auf dem Ofen nach Schweizer Art, erscheinen verwerflich. Der Ofen ist weder der Platz dafür, noch ist die Wirkung gut im Zimmer.

So sind in richtigem Verständniß und richtiger Anwendung die deutschen glasirten Thonarbeiten des sechzehnten Jahrhunderts auch für die Gegenwart noch von großer Bedeutung. Es ist aber nicht mit allen der Fall. So ist es mit den Kreußener Krügen (von Kreußen bei Baireuth), schweren, derben Gefäßformen von braunem Thon, mit leichtem, in Emailfarben bemaltem Relief verziert, mit Darstellungen von Jagden im Stil von Virgil Solis und Jost Amman, mit den Figuren der Apostel, der Churfürsten, mit Frauen und Männern im Zeitcostüm. (Abb. 98.) Diese Krüge in ihrer sehr einfachen, kunstlosen Gestalt und Erscheinung sind sehr wenig zur Wiedererneuerung geeignet. Man läßt sie am besten, was sie sind, eine Spezialität und Rarität, eine Freude der Sammler und ein Schmuck der Trinkstuben.

Anders steht es mit einer zweiten deutschen Spezialität, den niederrheinischen Steinzeuggefäßen, die wir — technisch

uneigentlich — den Faiencen anreihen. Obwohl auch in der Mehrzahl dem guten oder klaren Trunk gewidmet, sind sie doch reich an Formen und mannigfach in farbiger Erscheinung. Auch waren und sind sie keineswegs — obwohl von Kunstfreunden und Sammlern gesucht — eine vorübergehende Zeiterscheinung. Vielmehr bereits im Mittelalter — wer weiß wie früh — beginnend, sind sie bis auf den heu-



98. Steinzeugkrüge von Kreußen bei Baireuth, Planeten- und Apostelkrug. 17. Jahrhundert.

tigen Tag in ununterbrochener Fabrikation, wenn auch wechselnden und sinkenden Geschmacks, geblieben.

Am Niederrhein ist ihre Heimat mit dem Mittelpunkt in Siegen. Man hat neuerdings die verschiedenen Arten nach ihren Fabrikstätten zu scheiden gelernt, die grauen und blaugrauen Gefäße von grauem Thon, die gelbbraunen Gefäße und zum dritten die weißen, meist graden, stangenförmigen Krüge, die sog. Schnellen. Verschieden im Material oder vielmehr in der Farbe des Thones, theilen doch alle Art und Kunst mit einander, vielleicht die weißen Schnellen

ausgenommen. Anscheinend ein derbes, kräftiges, volksmäßiges Genre, besitzt es dennoch Feinheit und Mannigfaltigkeit in der Form. An den Verhältnissen, an den gebogenen Linien des Contours, am Schwung und Ansatz der Henkel, an den seltneren Exemplaren mit langen Ausgußröhren erkennt man klar und deutlich, daß ein gutes und ganz individuelles Formengefühl diese „Krugbäcker" geleitet hat.



99. Niederrheinische Steinzeugkrüge. 16.—17. Jahrhundert.

Die Formen ihrer Kannen und Krüge sind eine wirkliche Bereicherung des allgemeinen Formenschatzes der Gefäße. (Abb. 99. S. auch Abb. 27. 32.)

Ebenso gut und richtig ist die Verzierung, welche vorzugsweise plastisch gehalten ist. Es ist ein sehr leichtes Relief, Bauerntänze, Fürsten, allegorische Figuren, Wappen und Ornamente u. s. w. darstellend, welches an richtiger Stelle ringsum angelegt ist. Selten geht ein Exemplar im plastischen Schmuck weiter, doch giebt es solche. Die Ausführung ist mitunter fein und scharf nach Vorbildern der Kleinmeister

ausgeführt, soweit es Material und Technik angemessen ist, häufiger noch von handwerksmäßiger Art der populären Bestimmung entsprechend. Der Kunstfreund entscheidet darnach seine Wahl. Die braunen und weißen Gefäße sind durchgängig in ihrer eigenen Farbe gelassen, den grauen ist reichlich Blau und auch wohl ein violettes Roth hinzugefügt in durchaus passender, harmonischer Weise.

Da nun auch diese Gefäße sich durch ihre Solidität auszeichnen und Fabrikation und Gebrauch noch lebendig sind, so ist es ganz in der Ordnung, daß auch die Kunst sich heute ihrer wieder angenommen hat, um sie aus ihrer formellen Versunkenheit wieder emporzuheben. Es geschieht an alter Stelle, wo sie einst geblüht haben. Doch scheint dieses Bestreben es gar zu sehr auf den Trinker allein abgesehen zu haben, und zumal von gereimten und ungereimten, geistreichen und platten Sprüchen ist ein allzu häufiger Gebrauch gemacht. Die Alten waren sparsamer mit ihrem Witz. Auch haben die neuen Gefäße die Milde und Harmonie der alten im Colorit noch nicht erreicht.

Zur Zeit, da die rheinischen Steinzeugarbeiten in ihrer Blüthe standen, die italienischen Majoliken aber ihre Höhe überschritten hatten, genau um das Jahr 1600, begann in Holland ein neues Genre ächter Faiencen, welches eine Faiencebewegung, eine Revolution in der europäischen Kunsttöpferei hervorrief. Das weißglasirte Geschirr von Delft machte die kleine, bis dahin wenig genannte Stadt zur berühmtesten Werkstätte gleich dem Kerameikos von Athen, und zweihundert Jahre behauptete sie, wenn nicht ihren Glanz und ihre Herrschaft, doch ihren Ruhm.

Scheinbar zusammenhanglos entstanden diese neuen Faiencen an einer Stätte ohne Tradition. Doch lag die Ursache nahe genug. Holland war das Land, welches das ostasiatische Porzellan nach Europa brachte. Man wollte es nachmachen, neu erfinden, und da im Lande fehlte, was dazu nöthig war, das Kaolin, so gelang die Nachahmung nur scheinbar, nur äußerlich. Die „feine“ Delfter Faience ist von festem, weißlich gelbem Thon, von harter, milchweißer oder bläulich weißer Glasur, immer aber ist es Faience und nicht Porzellan.

Wie materiell, so nahmen die Delfter Töpfer auch die Decoration des japanischen und chinesischen Porzellans zum Muster, in Farbe wie Zeichnung. Am häufigsten war das Porzellan mit blauer Decoration, und so wurde das die bevorzugte Art der Delfter Faiencen. Später traten Roth, Grün, Gelb, auch Gold hinzu, doch im Vergleich nicht allzu häufig. Japanisch-chinesische Zeichnung in Ornament, Figuren, Scenerie und Landschaft, welche den Anfang machte, hielt sich auch in Uebung bis gegen den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. Doch die Delfter Faiencemaler emancipirten sich bald davon, ornamentirten im Geschmack der Zeit, barock oder Rococo, zeichneten Zeitfiguren, Portraits, Genrebilder, Landschaften und Seestücke u. s. w. Das geschah auf Tellern, Schüsseln, Tassen, Kannen und Krügen, bald aber auch bildartig auf viereckigen, runden oder ovalen Platten. Auf den Gefäßen ist die Zeichnung meist flüchtig mit schnellem Pinsel und wenigen Strichen hingeworfen, zuweilen aber auch auf den Platten von guter Hand, in der man selbst berühmte Namen erkennen will, sicher und vortrefflich ausgeführt. (Abb. 100.)

Dennoch ist alles Decoration, und man kann kaum sagen — eine gewisse Freiheit zugegeben —, daß die Delfter Faience ihre Gränze überschreitet. Bei der feineren Art hat die weiße Glasur und mit ihr die tiefe blaue Farbe einen ausgezeichneten Schmelz, wie er dieser Kunstart zukommt; die Zeichnung ist anspruchslos, verletzt nicht die Form, und selbst die bildartig bemalten Platten, nur blau auf weiß, sie wollen



100. Faiencen von Delft. 17.—18. Jahrhundert. (Oesterr. Museum.)

wie die kleinen Fliesen, welche bald die holländischen Stuben und Küchen schmückten, nichts anderes sein als decorative Zierden der Wand.

Wenn die holländische Faience diese Gränze überschreitet, so ist es meist nur humoristische Spielerei, so dickbauchige Holländer, welche als Wassergefäße dienen, oder bemalte Violinen von Faience, oder es ist ordinäre, populäre Ware, wie Eierschüsseln in Form eines Eier legenden Huhnes oder Butterdosen in Form von Kohlköpfen und Spargelbündeln. Immerhin hat damit die holländische Töpferei ein schlechtes

Beispiel gegeben, wenn man auch nicht viel Werth darauf zu legen braucht.

Einmal zur Blüthe gekommen, fand die Delfter Faience seit der Mitte oder dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts überall Nachahmung. Selbst die italienischen Majoliken beugten sich der weißen Glasur. Viel Originalität aber ist in all den anderen europäischen Faiencefabriken von Spanien bis nach Schweden nicht zu finden, bis das Rococo seine bizarren Gefäßformen entwickelte, wobei aber aufs Neue das Porzellan, und diesmal das europäische, mitspielt. Am originellsten war vielleicht noch die französische Faience, das dunkle Nevers, die zierlichen Ornamente von Moustiers, die Blumen von Hagenau und Straßburg, besonders aber die Randdecoration von Rouen in Blau, sowie in Blau, Gelb, Grün und Roth.

Die Blüthe all dieser weißglasirten europäischen Faiencen fällt in das achtzehnte Jahrhundert gleichzeitig der Entstehung und Ausbreitung des europäischen Porzellans. Als dieses aber seine Höhe im Beginne der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erreicht hatte, war es auch um die Faiencen als Kunsttöpferei geschehen. Sie sanken, begleitet vom allgemeinen Sinken des Geschmacks, zur gewöhnlichen, roh verzierten Ware herab, die sich höchstens noch bürgerlichen Gebrauchs rühmen konnte. So blieben sie ein Jahrhundert. Erst in unseren Tagen ist die Faiencetöpferei als Kunst wieder zu neuem Leben, zu neuer und erweiterter Bedeutung emporgerufen, erweckt durch die moderne kunstindustrielle Bewegung und begünstigt durch den Verfall des Porzellans.

Der Wiedererneuerung einzelner Faiencezweige ist be-

reits mehrfach gedacht worden, aber die Sache ist doch von größerer Bedeutung, so sehr, daß in Frankreich wenigstens die Faience in volle Concurrenz mit dem Porzellan getreten ist. In England war „Delft" nie ausgestorben, im Gegentheil im täglichen und häuslichen Gebrauch geblieben, aber auch ohne alle Originalität und ohne alle Kunst in der Decoration. Nun erhält nicht bloß dieses Tischgeschirr bessere Verzierung, es haben auch einzelne Fabrikanten wie Minton



a. b. c.

101. Moderne englische Faiencen, a. u. b. von Doulton, c. von Minton. (Oesterr. Museum.)

und Doulton ganz neue Arten versucht, doch ist das mehr im Gebiet der Luxus- und Ziergefäße geblieben. (Abb. 101.)

Anders in Frankreich. Hier haben Fabrikanten und Maler in rascher Folge das ganze Reich der Faiencen durchlaufen, vom spanisch-maurischen angefangen bis zu ihrem eigenen späten weißglasirten Geschirr von Moustiers und Rouen, und in allen Zweigen haben sie nach ihrer Art Neuerungen und Erweiterungen versucht. Sodann sind sie mit Hülfe der gewonnenen Technik und Erfahrung selbständig

geworden und haben selbst neue Arten geschaffen. Dahin muß man einerseits die modernsten, blumig verzierten Gefäße, andererseits die Faiencegemälde rechnen. (Abb. 102.)

Die ersteren, diese mit Blumen in Malerei und Plastik verzierten Gefäße, sind ein durch und durch französisches Genre, Anfangs virtuos, künstlerisch stimmungsvoll in der Farbe, namentlich in grünen Tönen, dann capriziös, gesucht,



a. b. c.

102. Moderne französische Faiencen, a. Vase in Rouenstil, b. gemalte Schüssel, c. Leuchter von Gien. (Oesterr. Museum.)

übertrieben, grottesk unschön bis zur vollen Geschmacklosigkeit. Zuerst pastos gemalt, werden nun die Blumen in naturalistischer Plastik Blatt für Blatt aufgelegt, in natürlicher und weit mehr als natürlicher Größe. Wie man an dem Genre Gefallen gefunden, ist man dann auch über Gefäße, über Topf und Schüssel hinausgegangen und hat Material und Technik zu Geräthen benützt, wie z. B. Uhrgehäusen, zu denen die Faience nicht geschaffen und geeignet ist, schon

deshalb, weil sie wie alle Töpferei das Runde zur Voraussetzung hat.

Die zweite wirkliche Neuerung der Franzosen sind ihre Faiencegemälde, seien sie nun auf Schüsseln oder auf Platten. Es mögen dabei die Majoliken zum Vorbild gedient haben, aber Malerei und Farben sind gänzlich anders, und man muß diese Gemälde, wie sie z. B. aus dem Atelier von Deck hervorgehen, als neu betrachten. Es ist eine volle Erweiterung der Faiencekunst. Man kann dabei die Frage erheben, ob dabei nicht die Gränzen dieses Kunstzweiges überschritten sind, oder ob nicht diese Malereien in das Gebiet der reinen Kunst, nur mit neuer Technik, gehören. Eine ziemlich müssige Frage, denn eine Gränze zwischen diesen Schüsseln und diesen gemalten Platten giebt es nicht, und beide sollen der Decoration dienen. Und dazu sind sie durch das Feuer und den Schmelz ihrer Farben vollkommen geeignet.

Mit beiden Eigenschaften haben sie ein Etwas, das sie einerseits vom Oelbilde, andererseits vom Porzellangemälde auf das lebhafteste unterscheidet. Es ist ihre Stärke, worin ihnen namentlich das letztere nicht gleichkommen kann. Das Porzellan hat wieder andere Vorzüge. Beide sollten daher ihre ästhetischen Gränzen unterschieden halten und nicht, wie es heute geschieht, eines in des anderen Gebiet hinübergreifen. Beide stehen nunmehr, nachdem die Faience wieder zur Kunst erhoben, auch der Geschmack im Porzellan wieder verfeinert worden, verschieden, aber gleichberechtigt neben einander.

3. Kapitel.

Porzellan.

Als das ostasiatische Porzellan durch den Import der Holländer zuerst allgemeiner in Europa bekannt wurde, konnten seine Vorzüge im Vergleich mit den damaligen Faiencen, Majoliken und sonstiger glasirter Thonware nicht unbeachtet bleiben. Zuerst hatte es den Vorzug nicht bloß der Neuheit, sondern auch der vollen Originalität nach Material und Kunstart. Das Material war außerordentlich viel feiner, härter, widerstandsfähiger gegen Stoß und Hitze; es riß und sprang nicht im heißen Wasser; seine feste, mit der Masse in eins verschmolzene Glasur sprang nicht ab, hinterließ nicht trübe Schmutzflecken und ließ sich überhaupt rascher und gründlicher reinigen. Alles Vorzüge, welche das neue Geschirr dem täglichen Gebrauche auf Tisch und Tafel empfehlen mußten.

Dazu schienen in der That auch künstlerische Vorzüge zu kommen: eine gewisse elegante Feinheit und Vornehmheit, welche die damaligen Faiencen als roh und ordinär erscheinen ließ; eine sehr reiche Palette, der alle Farben und Farbentöne zu Gebote standen, ohne Frage ein großer Vorzug in Vergleich mit der Farbenarmuth der Faiencen; neben voller decorativer Wirkung doch stets eine gute Harmonie, bei vielen und verschiedenen Farben immer eine feine Stimmung. Das an die Formen der Renaissance gewöhnte Auge konnte freilich über die barocken Gefäßformen der Chinesen so wenig wie über die bizarren Gegenstände der Malerei und die

capriziösen Ornamente hinwegsehen, aber es mußte doch Charakter und Originalität darin erkennen, und grade das Bizarre und Ungewöhnliche reizte durch den Gegensatz. (Abb. 103. S. auch 24. 40.)

So war der Erfolg des chinesisch-japanischen Porzellans schon im siebzehnten Jahrhundert ein vollständiger. Die Fürsten und die Kunstfreunde legten Sammlungen an, und die Fabrikanten, wie wir das schon von Delft gesehen haben, bemühten sich um Nachahmung und Nachbildung.



103. Chinesische Porzellanvase. (Ehemals Sammlung Demidoff.)

Darin kamen die Kunstfreunde mit reichen Mitteln noch eher zum Ziel als die Fabrikanten. Das chinesische Porzellan bot nicht allein ein fremdes Material, das erst in seinen Bestandtheilen erkannt, erfunden und gefunden werden mußte. Wo in Europa war die eigentliche Porzellanerde, das Kaolin, zu suchen und zu finden? Die Chinesen hatten auch in zweitausendjähriger Uebung durch klug ausgesonnene Technik eine solche Fülle von Varianten geschaffen, die dem Nachahmer immer neue Räthsel boten. Da war neben dem harten, festen Porzellan die papierleichte, dünne Art, die fast

wie Glas das Licht durchstrahlen ließ. Da waren fehlerlose Colosse, deren Größe man bewundern mußte wie die Schwierigkeit sie heil und gesund ohne Sprünge und Risse aus dem Ofen zu bringen. Da waren Gefäße von durchbrochenem Gitter mit durchsichtigem Glasurschmelz ausgefüllt, für sich allein oder als zweite Wand über ein solides festes Gefäß gelegt, das noch dazu zwischen ihnen gemalte Verzierung hatte. Man bewunderte das tiefe, strahlende Blau des sog.



a. b. c.

104. Chinesisches Porzellan, a. doppelrandiges Gefäß, b. Mingmuster, c. mit Drachenverzierung. (Oesterr. Museum.)

Nankingporzellans, „blauer Himmel nach dem Regen“, wie der Ausdruck chinesischen Entzückens lautet; man bewunderte das feurige, so überaus gleichmäßige Gelb des kaiserlichen Porzellans, und man hatte es vergebens versucht die verschiedenen Rosa- und grünen Töne des Mingmusters hervorzubringen oder auf derselben Schale von Faience zu vereinigen, wollte es doch später selbst auf ächtem Porzellan nicht gelingen. So stand der Fabrikant vor lauter Schwierigkeiten und Räthseln. (Abb. 104.)

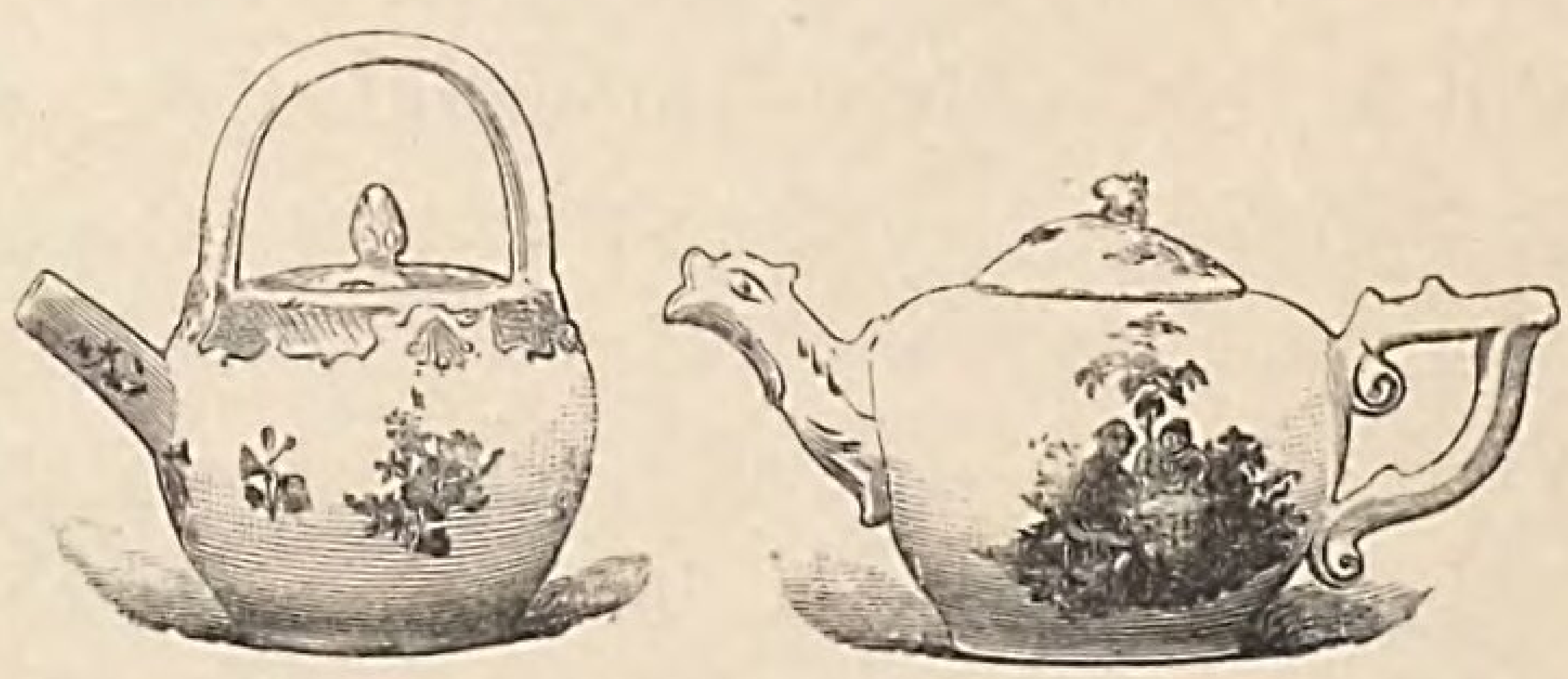
Wie bekannt, war im Anfange des achtzehnten Jahr-

hunderts Böttger in Dresden nach Auffindung des Kaolins in der sog. Schnorrischen Erde auch das ächte Porzellan gelungen, und bis zur Mitte des Jahrhunderts oder bald nach derselben gab es eine ziemliche Anzahl Fabriken, neben Meißen insbesondere Wien und Berlin, welche in der harten Masse (pâte dure) wie die Chinesen arbeiteten. In Frankreich war es erst um die Mitte des Jahrhunderts überhaupt gelungen Porzellan herzustellen, und auch dieses war nicht die richtige „harte Masse", sondern pâte tendre, „weiche Masse". Ebenso war es in England. Dieser Unterschied im Material wurde zugleich ein künstlerischer Unterschied, welcher der königlichen Fabrik von Sèvres ihren Ruhm verschaffen sollte.

Anfangs dienten die chinesisch-japanischen Originale auch künstlerisch zum Vorbilde. Es hatte sich ja um ihre Nachahmung gehandelt, wozu zunächst die gleiche Masse nothwendig gewesen war. Diese war nun da, und so ging die Meißner Fabrik voran mit asiatischen Formen und asiatischer Decoration. Das Porzellan, das Zeichen und Namen von August dem Starken trägt, steht noch ganz unter diesem Geschmack, und so das gleichzeitige Wiener Fabrikat. Mit dem Jahre 1730 etwa ändert sich das. Es bildet sich die Stilart des Rococo, an dessen Entstehung man sogar der Meißner Fabrik — freilich in weit übertriebener Schätzung — den Hauptantheil zuschreiben will. Das ist nun allerdings nicht der Fall. Die Meißner Fabrik hat das Rococo nicht geschaffen. Aber der Geschmack des Rococo fand im Porzellan ein sehr gefügiges Material, das seinen Launen, seinen bizarren Formen in aller Schmiegsamkeit sich dienstbar zeigte. Im

Wesen waren ja auch die Kunstformen des Chinesenthums ein Rococo, und so brauchte nicht einmal der Charakter geändert zu werden. Aber das europäische Porzellan wurde dadurch frei und konnte von nun an seine eigenen Wege gehen.

Nicht ganz freilich. In gewissen Geräthen, so vor allem im Theegeschirr, ist dem Porzellan immer noch ein gut Stück Chinesenthum geblieben. An Theetöpfen und Tassen, d. h. an ihren Formen, haben Rococo, antikisirender Geschmack und der Ungeschmack des neunzehnten Jahrhunderts gar viel



a. b.

105. Theekannen von Alt-Wiener Porzellan, a. erste Periode in chinesischer Art, b. Rococoperiode. (Oesterr. Museum.)

herumgemodelt; sie haben dennoch die chinesischen Grundformen müssen bestehen lassen, ja diese kurzbauchigen Gefäße, diese runden Tassen und Schalen, deren Formen ihrem Material, dem Porzellan, erb- und eigenthümlich sind, haben sich sogar auf Metall, auf Silber und seine Surrogate übertragen lassen. Es ist auch kein Schade darum. Die Formen sind nicht schön im antiken Sinne — sie haben sogar den antikisirenden Umbildungen im Zeitalter des Empire erfolgreich Widerstand geleistet —, aber sie sind originell und eine Bereicherung des vorhandenen Formenschatzes. Künstlerisches Gefühl kann auch aus ihnen etwas Gutes machen. (Abb. 105.)

Das Porzellan, wie gesagt, kam mit seiner Schmiegsamkeit den Launen des Rococo zu Hülfe. Ein plastischer, überaus fein geschlemmter und geriebener Thon, hat es vor anderen Thonarten den Vorzug, daß es sich nicht bloß auf der Scheibe drehen, mit der Hand plastisch formen oder pressen, sondern auch — und das gilt besonders für die weiche Masse — in die hohle Form gleich Gips oder Metall gießen läßt. Darauf beruhen verschiedene Eigenthümlichkeiten, welche das Porzellan im Zeitalter des Rococo annahm.

Die erste Eigenthümlichkeit ist die, daß die Gefäßformen vielfach vom Runden abzuweichen begannen und ovale oder mehrfach ein- und ausgebogene Gestaltung annahmen. Da kam nun das Rococo, welches darin noch zuviel Regelmäßigkeit erblickte und nach seiner Art, wie dasselbe es mit den getriebenen Metallarbeiten ohne Mühe machte, auch die Porzellangefäße schweifte und drehte und wand aus aller Symmetrie heraus, so daß schließlich Fuß und Rand und Deckel, das ganze Gefäß eine schiefe Gestalt hatten.

Zum zweiten zeigte sich das Beiwerk derselben Freiheit fähig und mußte sich auch derselben formlosen Willkür unterwerfen. Die plastisch angesetzten Henkel schweiften sich unter der bildenden Hand in launenhaftester Weise, die Gefäße erhielten Füße nach architektonischem Muster in schief gebogenen Voluten, auf die Deckel, um den Rand, um die Wölbung legten sich in freiem Hochrelief geformte Früchte und Blumen, oder diese erfüllten auch die Function als Henkel und Griff, oder sie überdeckten Geräthe, wie Rahmen, Spiegel, Leuchter, Lüstres, als ob sie aus Blumengewinden gemacht seien.

Dazu kam nun drittens der figürlich plastische Schmuck, theils an den Gefäßen selber, wie in freien Figuren und Gruppen. Insbesondere machten die Rococovasen den reichlichsten Gebrauch davon. (Abb. 106.) Und als einmal, so scheint es, die Modelleure von Meißen sich an diese kleine Plastik gewöhnt hatten, gingen sie von der decorativen Anwendung zur freien Gestaltung über. Es war die Zeit der Schäfer und Schäferinnen, der Genien und Amoretten, und so ging von Meißen aus, dem die anderen Fabriken folgten, eine Flut kleiner Porzellanplastik über die Welt, weiß oder farbig, in Motiven, in Stellung und Bewegung, alles im Geschmack des Rococo.



106. Meißner Porzellanvase mit Relief, Rococo, 1750—1760. (Oesterr. Museum.)

Es läßt sich auch nicht leugnen, daß, wie bereits angedeutet, das Porzellan nach seiner Beschaffenheit und Technik dieser neuen Kunst oder diesem neuen Stil Vorschub leistet. Die ganze Kunstart hat also eine gewisse Berechtigung, einmal, weil sie dem Zeitgeschmack, der immer seine Gründe hat, und sodann, weil sie dem Material entspricht. Die Gegenstände sind dazu meistens mit naiver Freude entworfen und fein und zierlich ausgeführt. Was das achtzehnte Jahrhundert in seiner Kunst Liebenswürdiges und Reizendes hat,

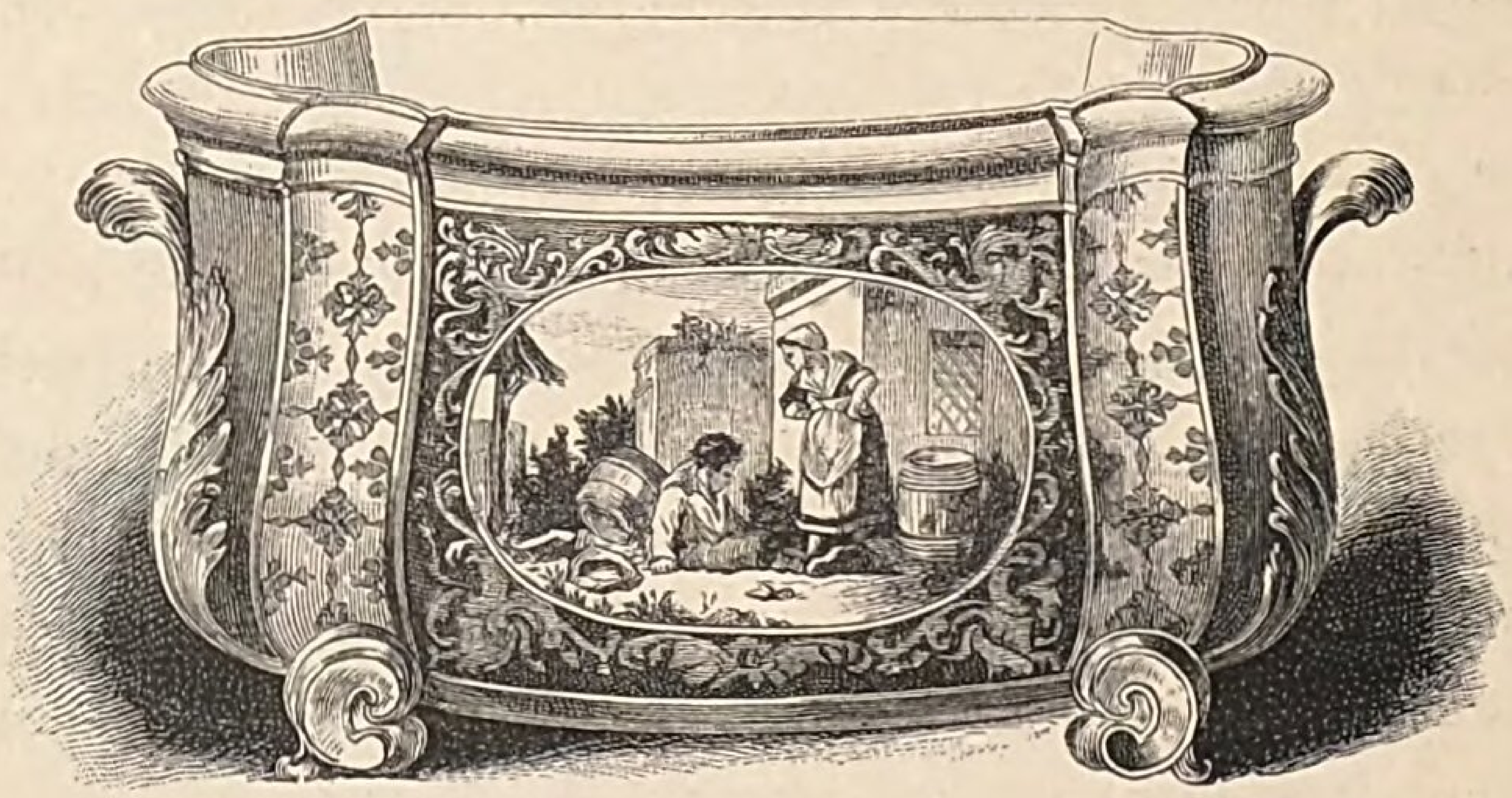
das ist auch diesen sämmtlichen Porzellanarbeiten aus der mittleren Zeit des Jahrhunderts zu eigen. Es ist daher auch ganz in der Ordnung, wenn es noch heute Liebhaber und Sammler für diese Gegenstände giebt, und der Verfasser dieses Buches selbst gesteht gerne die Schwäche ein — wenn es eine solche ist —, diese Vorliebe für das Rococoporzellan anderem Porzellan gegenüber zu theilen.

Ein Anderes ist es aber, wenn es sich um die Wiedererneuerung dieser Kunstart in der Gegenwart handelt. Da müssen wir uns einerseits bewußt werden, daß bei allen Vorgängen doch eine oft unerlaubte und gesetzwidrige Willkür die Form beherrscht, und sodann, daß dieses Rococo zu eigenthümlich in Stimmung und Charakter seiner Zeit liegt, um heute mehr denn ein Jahrhundert später noch irgend eine Originalität zuzulassen. Wir müßten reine Nachahmer, Copisten sein, und das ist nicht das Ziel, wonach wir in der Kunstindustrie streben. In der That ist auch die heutige Wiedererneuerung in der Meißner Fabrik nichts als reine Copie und kaum eine glückliche und gelungene Copie.

Aber in Form und Plastik besteht nicht einzig die Eigenthümlichkeit des Rococoporzellans. Auch die Malerei befreite sich vom Chinesenthum. An die Stelle der über einander gestellten landschaftlichen und figürlichen Scenerien aus dem Reiche der Mitte traten Bilder europäischen Lebens und europäischer Natur, Miniaturbilder in die Tiefen der Teller oder auf die gerundeten Flächen der hohen Gefäße gestellt, zierlichst ausgeführt, meist nicht umrahmt oder umrandet, hübsche, feine Bildchen im Geschmack der Zeit, von

denen man nur sagen kann, daß sie an ihrer Stelle nicht allzu passend sind. (Abb. 107.)

Ein zweites Genre gemalter Decoration trat daneben, nach der Natur ausgeführte Blumen und Blümchen, wie zufällig über die Fläche verstreut, ein Genre, gegen das sich nicht viel sagen läßt, wenn es anspruchslos, nicht zudringlich



107. Blumenschale von Porzellan. Sèvres 1758. (Ehemals Sammlung Demidoff.)

auftritt und nichts weiter sein will als eine gefällige Decoration von bescheidener Wirkung. Alsdann kann man über die Verletzung des Prinzips schon hinwegsehen und braucht auch daran keinen Anstoß zu nehmen, daß häufig nur ein Fehler in der Glasur mit der Blume verdeckt werden soll. Moderne Imitation, die in der zufälligen Zerstreuung das Wesen und die Absicht erblickte, hat allerdings die Gränzen der Bescheidenheit weit überschritten und ein naturalistisches Genre blumiger Decoration geschaffen, das in seiner Aufdringlichkeit den stärksten Widerspruch hervorruft.

Verglichen mit den Majolikabildern bezeichnen diese Porzellanmalereien insofern einen Fortschritt, als sie, der Farben-

armuth jener gegenüber, mit der Freiheit einer vollen Palette gemalt sind, gleichwie Oel- oder Aquarellgemälde. In Einem aber stehen sie hinter ihnen, wie überhaupt hinter den Faiencen zurück, im Schmelz der Farben und der ganzen malerischen Erscheinung. Es ist aber darin ein gradueller Unterschied unter ihnen selber. Es giebt Porzellanmalereien, welche sehr stumpf in der Farbe sind und andere, welche tiefen Schmelz besitzen.

Der Schmelz beruht darauf, daß sich die Farben in die Glasur einsenken und dadurch selbst wie transparent werden. Dies ist, was das europäische Porzellan betrifft, am meisten bei den alten Sèvres-Arbeiten der Fall. Die mehr glasige, weichere Masse (pâte tendre) von Alt-Sèvres läßt eben die Farben tiefer einsinken und giebt ihnen dadurch erhöhten Glanz, während sie bei der harten Masse des ächten Porzellans auf größeren Widerstand stoßen.

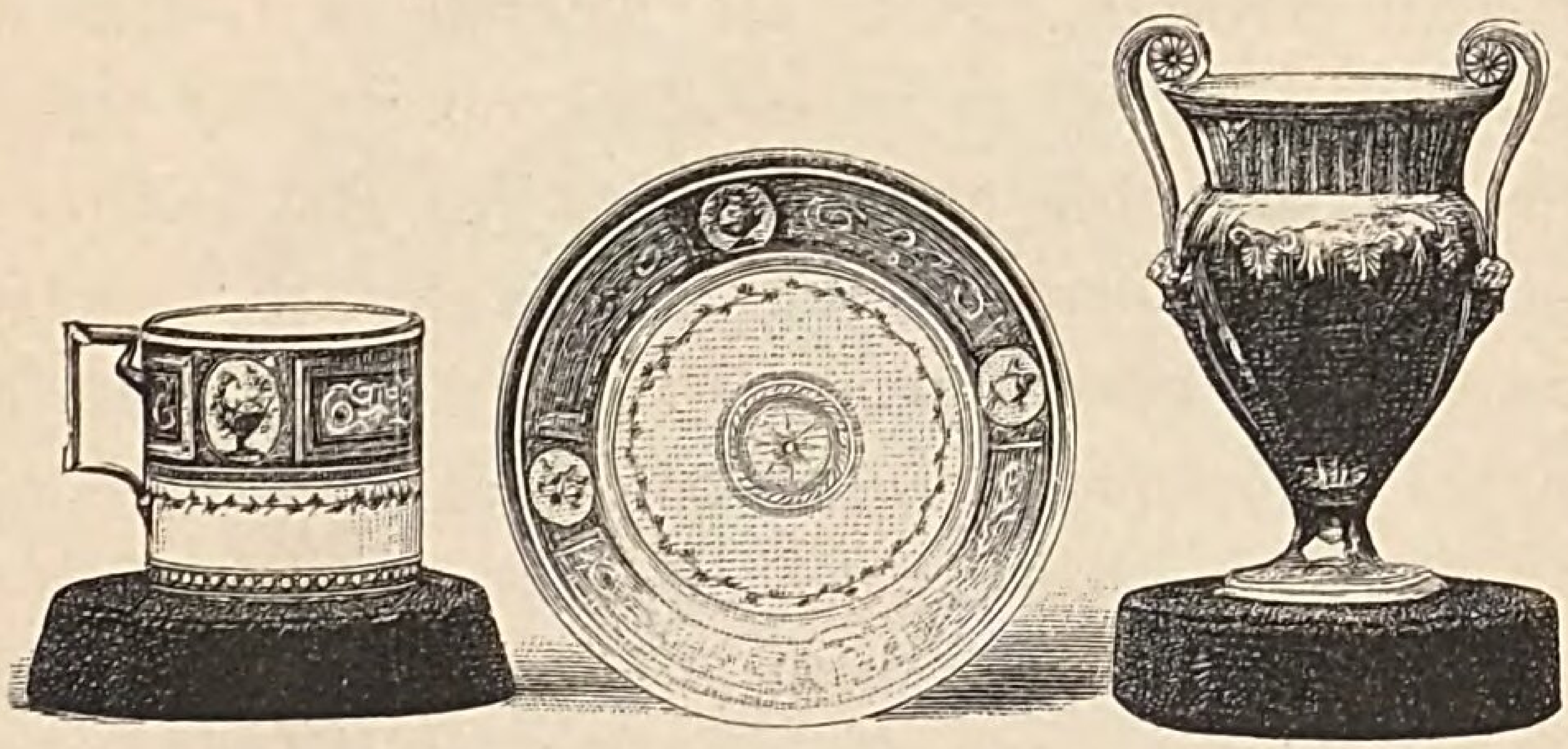
Es besteht hierin einer der Vorzüge des Alt-Sèvres-Porzellans, einer der künstlerischen Vorzüge, denn das Material der pâte tendre ist für praktischen Gebrauch zu unsolide im Vergleich mit der harten Masse von China, Meißen oder Wien. Aber es ist nicht der einzige Vorzug, der die Sèvres-Arbeiten aus weicher Masse — das sind die Arbeiten aus der Zeit Ludwigs XV. und Ludwigs XVI. — für den Kenner und Liebhaber so überaus kostbar macht. Ein zweiter Vorzug besteht in der Freiheit, man möchte fast sagen in der Genialität der originell erfundenen, capriziösen und von einem gewissen Maß beherrschten Formen in Verbindung mit dem zierlichen Beiwerk von Blumen, Figuren und anderem Schmuck in Hochrelief. Dazu kommt drittens der Reiz der Farbe,

besonderer Farben sowohl von überaus reizendem und reinem Ton, des Dubarry-Roth, des Königsblau und des Smaragdgrün, als auch der anmuthig componirten und zierlich ausgeführten Malereien. Endlich ist es die Farbe des Materials, dieser warme crêmefarbene Ton von Alt-Sèvres, welche alle anderen Vorzüge zu glücklicher Harmonie vereinigt.

In dieser letzten Beziehung ist das europäische Porzellan der harten Masse großentheils schon im achtzehnten Jahrhundert auf einen falschen Weg gerathen und leider auch auf demselben geblieben. Ganz im Gegensatz zum alten asiatischen Porzellan, das in seiner Masse immer einen farbigen, meist bläulichen oder grünlichen Ton hat und dadurch viel leichter und künstlerischer seine Malereien und Ornamente zusammenzustimmen vermag, — ganz im Gegensatz dazu ging das europäische Porzellan darauf aus mit aller Kunst und Absicht farblos und tonlos weiß zu werden. Das Resultat war ein kalter, nüchterner Fond, mit dem die Farben in hartem Contrast blieben, statt sich mit ihm in Eins zu verschmelzen.

Dieses Streben nach der farblos weißen Masse sollte nicht der einzige Irrthum im europäischen Porzellan bleiben. Das Ende des Jahrhunderts brachte den antikisirenden Geschmack. Mit dieser Aenderung verschwand das Gleichgewicht, die Harmonie, welche in dem Rococoporzellan zwischen Form, plastischem und gemaltem Schmuck bestanden hatte. Die Malerei erhielt bei weitem das Uebergewicht, und sie war es, welche sich die Form zu ihrer Bequemlichkeit zurechtmachte. Sie brauchte glatte, gleich- und regelmäßige Flächen. Zwar versuchte man es wohl die Gefäßformen zu antiki-

siren, allein außer bei Vasen, größeren zumal, gelang es nicht. Theetassen in Krater- und Amphorenform, doppelhenkelig sogar, sagten dem Geschmack nicht zu. Alles Gebrauchsgeschirr behielt im Prinzip die überlieferten Formen, das Speisegeräth diejenigen aus den Majoliken, das Kaffee- und Theegeschirr die chinesischen. Aber die Contouren wurden nach Thunlichkeit gradlinig, so die Theekannen, die Tassen, die Speiseteller, die Fruchtschalen. (Abb. 108.)

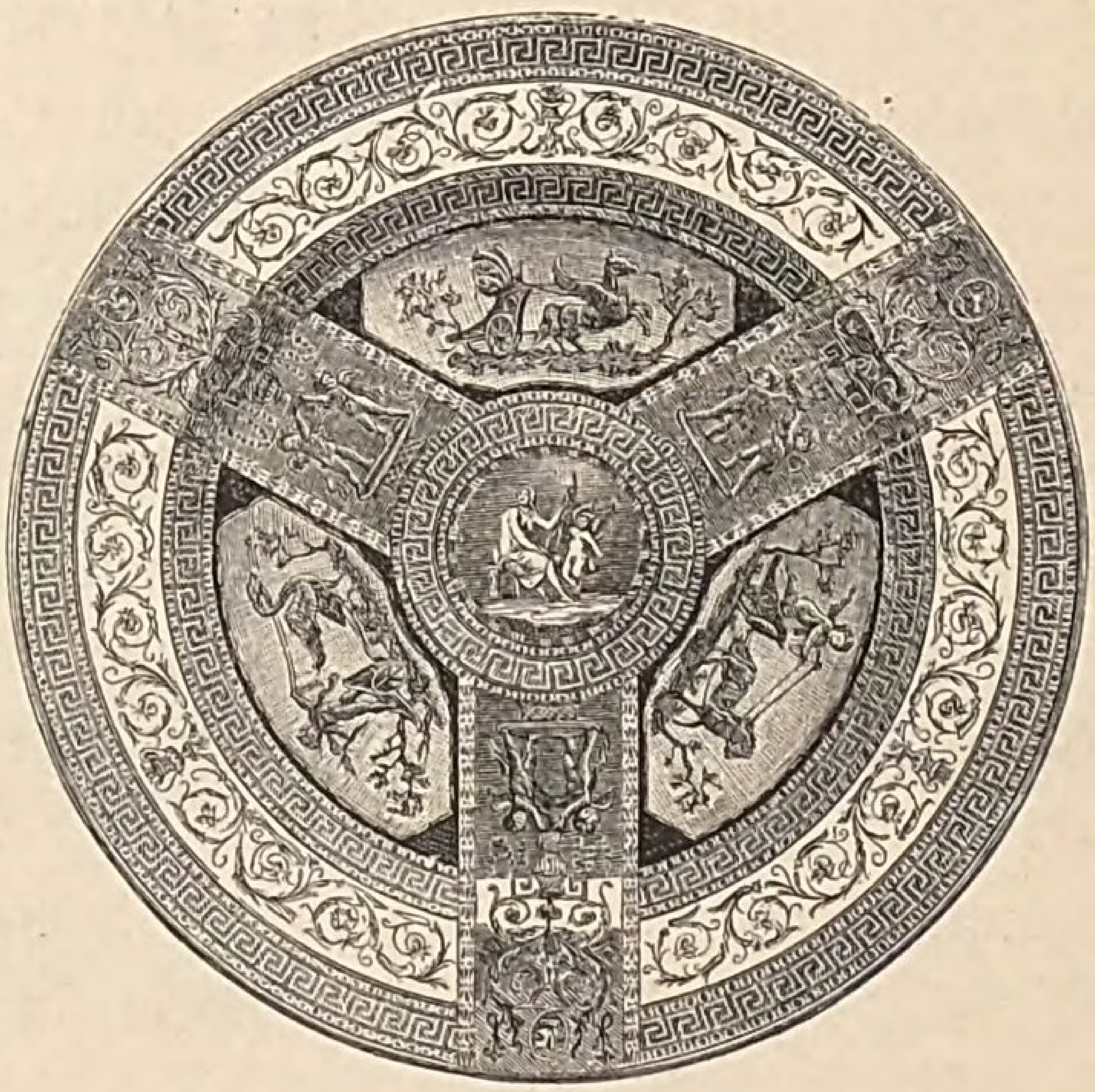


a. b. c.

108. Porzellan im Empirestil, a. u. b. Wiener Fabrik, c. französisch in antiker Form. (Oesterr. Museum.)

Auf diesen Formen erging sich die Malerei in üppiger Farbenfülle und reicher Goldornamentik. Die Ornamente nahmen ihre Motive aus der neu eröffneten, unerschöpflichen Quelle von Pompeji und Herculaneum, Motive von schönster und reizvollster Erfindung und doch von systematischer Anordnung. So wurde nun auch dieses Ornament auf die Fläche regelmäßig und wohl vertheilt und erzielte in bewundernswürdiger Ausführung auch höchst glückliche Wirkung, die durch einzelne Erfindungen wie das Reliefgold der Wiener

Fabrik oder metallisch irisirenden Glanz erhöht wurde. Man schmückte in dieser Weise den Rand oder umrahmte damit figürlich geschmückte Bildfelder, die man klein und groß frei ließ. In die Mitte der Teller oder auf die Vasen, wenn es sich um höchste Ziele handelte, fügte man ein Bild historischer, allegorischer, mythologischer, auch religiöser Art. In dieser Weise waren nicht selten die Gefäße ganz und



109. Porzellanteller, bemalt mit pompejanischen Motiven. Wien, 1790—1800.

gar mit der Malerei bedeckt, daß vom Material nichts zu sehen übrig blieb. (Abb. 109.)

Das gefiel nun der Zeit, und es läßt sich auch gar nicht leugnen, daß vom Standpunkt der Malerei aus viel Schönes in dieser Weise geschaffen wurde. Namentlich war es die Wiener Fabrik, welche sich darin etwa zwischen den Jahren 1790 und 1810 besonders auszeichnete. Allein man

muß gegen diese Art sagen, daß das Material nicht mehr — oder nicht immer — zu seinem Rechte kommt, zweitens, daß der plastische Schmuck hinwegfällt, und drittens, daß die Formen entweder versteifte oder falsch angewendete griechische Muster ohne Originalität oder, wie die cylinderförmigen Tassen, ohne allen Reiz, ohne alle Kunst sind.

Der Empirestil im Porzellan hat eigentlich den umgekehrten Weg eingeschlagen von demjenigen, den er hätte gehen sollen. Der natürliche und gesetzmäßige Gang ist, wie oben in der ersten Abtheilung auseinandergesetzt, der, daß der Zweck die Form schafft, das Schönheitsgefühl sie variirt, ohne der Zweckmäßigkeit zu nahe zu treten, und als Drittes erst die Verzierung kommt, der Schmuck, welcher sich der so entstandenen Form anschmiegen muß. Umgekehrt nun nimmt das Empireporzellan seinen künstlerischen Ausgang von der Malerei, also vom Schmuck, macht sich nach demselben die Form zurecht, und die Zweckmäßigkeit kann sehen, wie sie damit fertig wird. Wenigstens sind auf diese Weise doch Kunstwerke entstanden, bei denen die Form immer noch ein Etwas ist, bei denen Material und Form in Harmonie stehen.

Anders in der nachfolgenden Zeit, in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, welche auf die Formen gar keine Rücksicht nimmt. Sie bildet dieselben ohne Bedenken traditionell, bald chinesisch, bald antikisirend oder in einem sehr zahmen, geistlosen Rococo. Künstlerischen Werth hat für dieses Porzellan unseres Jahrhunderts nur die Malerei, und allenfalls die Feinheit des Materials, welche selbst — und das galt für sehr vornehm — auf alle Verzierung ent-

sagen läßt, sich begnügend mit dem kalten, reinen Weiß oder allenfalls einem Goldreifen. Die Malerei aber, so isolirt, wird consequenterweise nicht als Verzierung behandelt, sondern als selbständiges Bild, als Vertretung etwa eines Oelgemäldes. So wurde die Blume — nunmehr in naturalistischer Darstellung der Lieblingsgegenstand — als Bouquet auf das Gefäß gemalt wie auf eine beliebige andere Fläche, und Portraits, Landschaften, Genrebilder, historische Scenen u. s. w. wurden als Gemälde breit mit Gold umrahmt. Je schöner die Malerei, je schöner und kostbarer sollte der Gegenstand sein.

Das ist nun eine Verirrung, welche das Porzellan gänzlich vom rechten Wege abgeführt hat, eine Verirrung, an welcher die großen Staatsfabriken, Sèvres, das sich seit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts zur harten Masse bekehrt hatte, Berlin, Meißen, Wien in gleicher Weise sich betheiligt hatten. Natürlich, da die Malerei Bild sein sollte, so konnte man auch dieses nicht groß genug haben, und so kam man zu Riesenvasen, deren Verwerflichkeit schon in dem unsoliden Aneinanderschlickern oder in der Zusammenfügung durch Bronzereifen ausgesprochen lag. Sèvres kam schließlich dahin dieser ganz und gar unpassenden Bronzemontirung, welche eine Menge Fehler zu verdecken hatte, gleichen Werth beizulegen wie dem Porzellan selber.

Noch eine Verirrung, welche schon auf Rechnung des Empirestils zu setzen ist, aber im neunzehnten Jahrhundert fortdauerte. Für den antikisirenden Geschmack waren Marmor und antike Plastik wie ein Begriff. Als nun an die Stelle der Rococofigürchen Statuetten nach antiker Art traten, mußten diese auch marmorähnlich sein. (Abb. 110.) So

ließ man die Glasur fort und machte sie aus „Biscuit“, aus unglasirtem Porzellan. Damit aber schlugen sie aus der Art. Ein anderes Material nachahmend, waren sie nicht mehr Porzellan und hatten nicht mehr dessen Eigenheit, den pikanten Reiz, die Lebendigkeit des Lichtes auf der spiegelnden Glasur. Sie waren kalt und nüchtern geworden, hatten ihren eigenthümlichen Vorzug eingebüßt, ohne dafür einen anderen zu gewinnen.



110. Antikisirende Biscuitgruppe. Sèvres, 18. Jahrhundert. Marie Antoinette und der Dauphin.

Diese Irrthümer und verkehrten Wege haben denn, wie schon früher angedeutet, den Faiencen zu einem erneuten künstlerischen Leben mitverholfen, und Porzellan und Faience machen sich heute das Reich streitig. Sie werden, wenn der Geschmack richtigen Gang geht, sich darin theilen müssen, je nach ihrer Art. Der Faience werden mehr die Luxusgegenstände, die größeren zumal, zufallen, dem Porzellan, weil feiner, härter und solider zugleich, das bessere Gebrauchsgeschirr für die Tafel, für den Thee- und Kaffeetisch, was jedoch feineres, in jeder künstlerischen Beziehung mit mehr Mühe, Sorgfalt und Vollendung ausgeführtes Luxusgeräth nicht ausschließt.

Der Faience paßt mehr die virtuose, kühne Hand, dem Porzellan die genaue, sorgfältige Durchbildung.

Dafür aber, für diese Gegenstände und diese Ausführung dem Porzellan einen bestimmten Stil vorschreiben oder empfehlen zu wollen, ist nicht thunlich. Das schmiegsame, gefügige Material duldet vielerlei Weise und hat sich vielerlei gefallen lassen. Alle originalen Stile, die bei ihm Anwendung gefunden haben, sind lehrreich und haben ihr Gutes. Können wir noch einen eigenen neuen Stil dazu erschaffen, um so besser; wenn nicht, so nehmen wir das Gute zur Lehre und machen es uns zu nutze.

Darnach können wir dreierlei Weisen unterscheiden. Wir mögen sie Porzellan-Stilarten nennen, denn jede ist in gewisser Weise dem Material entsprechend. Die erste ist die chinesisch-japanische. Ihre Art ist es den ganzen Gegenstand, z. B. einen Speiseteller, eine Kaffeeschale, so mit leichtem und freiem Ornament — einfarbig oder mehrfarbig — zu überziehen, daß der Gesammteindruck ein rein decorativer ist. Dahin gehört z. B. das heute allzuviel verbreitete Zwiebelmuster, welches jedoch in seiner modernen Wiedererneuerung meist zu schwer erscheint. Gut ist es, wenn für diese Stilart das Porzellan schon in der Masse nicht rein weiß ist, sondern bereits einen Ton hat.

Alsdann zum zweiten kommt das Rococoporzellan oder vielmehr die Stilart desselben, freie Formen mit frei angebrachten Verzierungen, seien sie plastisch oder gemalt, Ornament, Blumen und Früchte, Figur oder bildliche Darstellung. Es ist wesentlich, daß die verzierenden Bildchen nicht eingerahmt, nicht umrandet erscheinen.

Die dritte Stilart ist die des Empire, welche glatte Flächen und feste Formen zur Voraussetzung hat. Ihre Weise ist es sich an das Detail der Gefäßformen anzuschließen, nicht von ihnen abzuweichen und sie mit ihrem zierlichen, fein ausgeführten, anmuthigen Ornament in regelmäßiger Anordnung zu verzieren.

Wir glauben nicht, daß in diesen drei Stilarten alles enthalten sei, was dem Porzellan an Kunst entspricht, wie denn z. B. das chinesisch-japanische Porzellan mit jener ersten Stilart keineswegs erschöpft ist. Wir haben nur die Weise genommen, welche uns europäischer Anwendung am meisten zusagend erscheint. Ebenso wenig wollen wir behaupten, daß nicht neue, bisher unbekannte Decorationsweisen für das Porzellan gefunden werden könnten. Allein sie sind noch nicht gefunden, und es ist nicht unsere Sache sie zu erfinden.

---

4. Kapitel.

Glas.

Dreierlei — sagen wir Momente — sind es, auf denen die Aesthetik des Glases beruht: Form, Farbe und Transparenz. Die beiden letzteren vereinigt geben dem Glase seine künstlerische Besonderheit. Relief, Verzierung in erhabener Arbeit, liegt nicht in seiner Art, denn die Transparenz hebt die Schatten des Reliefs wieder auf. Relief also ist für Glas nicht stilgerecht. Dennoch haben griechische oder griechisch-

römische Künstler auch dieses auf Glasgefäßen versucht, und das Wenige, was uns davon erhalten, erfreut sich heute der höchsten Schätzung, aber in richtigem Gefühl ist das Glas vorher erst opak gemacht worden. Auch so wirkt die Reliefverzierung weniger mit Schatten und Licht als mit ihrer verschiedenen Farbe. Es sind Ausnahmen, Ausnahmen nach dem Stil und um der außerordentlichen Mühe willen, welche die Herstellung zu ihrer Vollendung erforderte.

Auf jene drei Momente haben die großen Glasindustrien aller Zeiten und Völker die Kunst des Glases gegründet. Sie haben auch alle die gleiche Technik geübt, den Schmelzproceß, die Formgebung durch Blasen mit Hülfe der Pfeife und des Eisens, wie es sich schon auf altägyptischen Bildern dargestellt findet, und die Ausarbeitung oder Vollendung durch den Schliff oder Gravirung. Aber indem die einen mehr dieser oder jener Technik den Vorzug gaben, d. h. sie in eminenter Weise vor der anderen anwendeten, indem sie mehr die Form oder die Farbe oder die Transparenz als das eigentliche Kunstgebiet betrachteten, sind die verschiedenen Kunstarten oder die stilistischen Unterschiede des Glases entstanden, Unterschiede, welche noch dadurch vergrößert wurden, daß jede Zeit, jede Nation zum Materiellen und Technischen ihren eigenen Formen- und Farbensinn hinzubrachte.

So fallen die stilistisch verschiedenen Kunstarten des Glases mit denen der verschiedenen Zeitepochen und Völker zusammen.

Solcher Kunstarten des Glases — von jeder reinen Nutzanwendung ist hier natürlich abgesehen — lassen sich im Großen und Ganzen drei annehmen; 1. das musivisch zu-

sammengeschmolzene Glas, 2. das geblasene Glas, und 3. das geschliffene Glas. Die — mechanisch verbundene — Glasmosaik gehört in ein anderes Kunstkapitel, in das über Mosaik. Die drei Arten bezeichnen zugleich die drei großen Epochen, wie sie die Geschichte der Glasindustrie kennt. Das musivisch geschmolzene Glas gehört der antiken Welt an von den Aegyptern bis zu den Römern, das geblasene Glas den Venetianern, das geschliffene Glas der modernen Zeit, der böhmischen und englischen Fabrikation. Selbstverständlich hat keine Glasindustrie der Technik des Blasens entbehren können, und ebenso sind auch die Böhmen und die Engländer nicht die einzigen, welche sich des Schliffes oder der Gravirung bedient haben und noch bedienen, aber auf der einen oder der anderen bevorzugten Technik ist es, daß der Stil beruht, wie das im Einzelnen das Folgende nachweisen wird.

Vergegenwärtigt man sich die Gegenstände der genannten drei Arten — nach der Natur des Glases fast sämmtlich Hohlgefäße, seien sie nun zum praktischen Gebrauche oder zur Zierde bestimmt —, so scheint es, als ob die Geschichte ihrer Aufeinanderfolge ein Herabsteigen vom Complicirten zum Einfachen, vom Reichthum zur Armuth, von großer Künstlichkeit zur Verschmähung aller Kunstmittel sei, denn am Anfange steht das in bunten Farben prangende, die äußerste Geschicklichkeit erfordernde Glas der Aegypter und Griechen und am Ende das gänzlich farblose Krystallglas der Böhmen und Engländer. In der That geht die Tendenz der Zeiten dahin das Glas zu entfärben, was, scheint es, die Alten nicht kannten oder nicht wollten und den Neueren mit Hülfe der Wissenschaft gelungen ist. Darin

liegt technisch ein Fortschritt und künstlerisch ein Rückschritt, weil die Kunst dabei ärmer wird. Aber da jede Stufe der Entwicklung wieder ihren besonderen Kunststil geschaffen hat, so ist der Rückschritt doch nur ein scheinbarer, und es ist erlaubt in unserer ästhetischen Besprechung, ohne gegen die Reihenfolge zu verstoßen, dem Gange der Geschichte treu zu bleiben.

Wir machen daher mit den Glasarbeiten der Alten den Anfang und lassen ihnen das geblasene Glas der Venetianer oder der Renaissance und dann das Krystallglas der Modernen folgen.

Wir haben die Art der Alten, sie mit einem Worte in ihrer charakteristischen Erscheinung zu bezeichnen, das musivisch zusammengeschmolzene Glas genannt. Die Alten haben freilich auch das farblose oder besser gesagt, das nicht gefärbte (noch entfärbte) einfache Glas gekannt und zu verschiedenen Geräthen verwendet. Zeugen dessen sind z. B. die kleinen sog. Thränenflaschen oder Oelfläschchen. Sie haben aber niemals, weder die Aegypter noch Griechen und Römer, davon den Gebrauch gemacht, der das Glas heute zum bevorzugten Material in der Haushaltung erhoben hat. Sie ihrerseits bevorzugten zu gleichen Zwecken Thon und Metall. Sie haben ferner dieses einfache Glas nicht künstlerisch behandelt. Zwar finden sich heute die Ueberreste dieses Glases, sei es in Bruchstücken, sei es in Flaschen oder Bechern, nicht selten mit einer farbenglänzenden opalisirenden oder irisirenden Schicht überzogen, aber dieser Ueberzüg ist nicht das Werk der Absicht, nicht das Werk der Kunst, sondern die Wirkung der Zeit, das will sagen des Sauerstoffs in der

Luft oder in der Erde, also die Folge einer Oxydation. Wenn die moderne Glasindustrie dieses Farbenspiel absichtlich zur Verzierung ihrer Glasgefäße hervorruft, so ist dagegen an sich nichts einzuwenden, wenn sie ihre Sache gut macht. Sie benützt ein zufällig entstandenes Motiv, verwendet es zur Decoration und erhebt es damit zur Kunst.

Je weniger nun — verhältnißmäßig — die Alten das Glas praktisch verwendeten, um so mehr hatte es für sie Bedeutung als Material der Kunst, und dabei war es die transparente Farbe, welche vor allem die Art der Kunstarbeit bedingte, einerlei ob es sich um Schmuck (wie Perlencolliers) oder Gefäße handelte. Die Form, welche von den Alten niemals vernachlässigt wurde, steht bei den Glasgefäßen doch erst in zweiter Linie. So reich und künstlerisch ausgebildet ihre Gefäßformen in Thon und Metall waren, so scheinen doch diejenigen in Glas, soviel wir aus den Ueberresten sehen können, in ihrer Profilirung oder Gliederung sehr einfach gewesen zu sein, und diese einfachen Formen haben ihre Vorbilder in den bekannten Thongefäßen, in den Producten der Drehscheibe gehabt, selbst die Flaschenformen, die so leicht aus dem Gebläse der Pfeife hervorgehen. So hat in der Form das Glas der Alten nichts Eigenthümliches gehabt. Indessen, wenn man eine Sammlung von Glasgefäßen wie die im Museo nazionale zu Neapel durchmustert, so findet man auch Ausnahmen, die sich wieder nur aus der Eigenheit des Glases erklären lassen. Dahin gehören z. B. viereckige Flaschenformen oder Flaschenformen mit concav mehrfach, wie vierseitig, sechsseitig, achtseitig, nach innen eingedrückten Wandungen. Bei anderen ist der Hals gewunden

oder die Form mit senkrechten Rippen herausgebuckelt, etwa wie getriebene Silbergefäße des sechzehnten Jahrhunderts. Immer aber sind es im Verhältniß zur Menge der übrigen, den Thongefäßen ähnlichen Formen nur Ausnahmen. (Abb. 111.)

Ganz anders ist es nun in Bezug auf die Farbe.



111. Antike Glasgefäße. (Neapel. Nach Nicolini.)

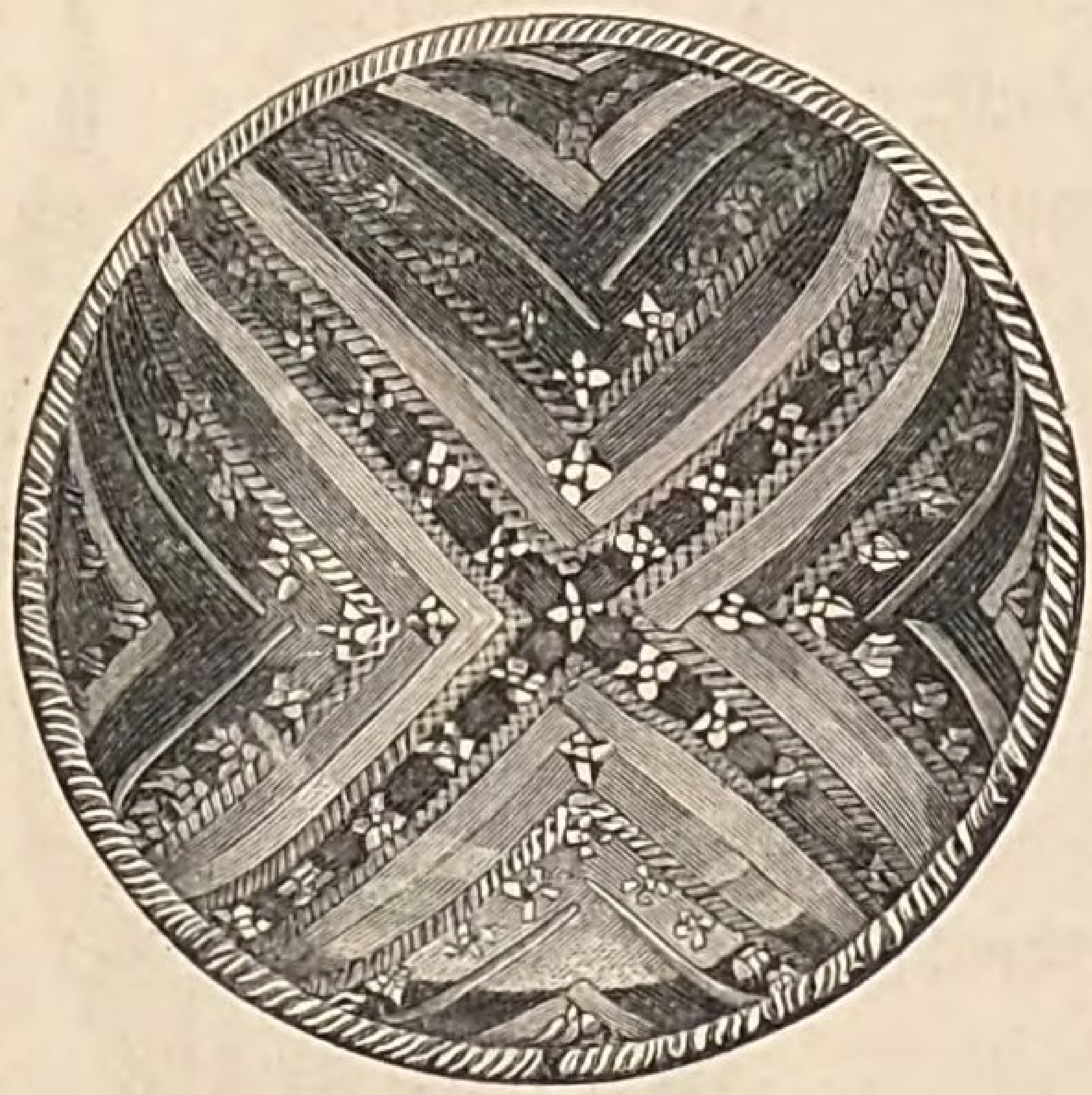
Prüft man die, wenigstens in ihren Fragmenten, zahlreichen antiken Glasüberreste, so zeigt sich ein charakteristischer Unterschied von der modernen Weise. Bei den Glasgefäßen der Alten geht die Farbe immer durch und durch; sie ist eins mit dem Material, welches das Gefäß bildet; niemals ist die Farbe malerartig mit dem Pinsel auf die Oberfläche aufgetragen oder gar ein Gemälde als Verzierung angebracht, wie es in unseren Zeiten die Weise war und ist. Die Alten waren darin von vollkommen richtigem Stilgefühl geleitet. Das Glas ist einmal transparent — das ist seine Eigenschaft und sein Recht —, und auf transparentem oder durchsichtigem Grunde ist ein Gemälde übel angebracht.

Die Alten also hielten ihr Glas transparent, wenn nicht durchsichtig, doch durchscheinend, und verwendeten opakes oder halbopakes Glas zu weiterer Decoration. Beides war in der Masse durch und durch gefärbt. Auf die Färbung in den verschiedensten Tinten und Tönen verstanden sie sich ganz vortrefflich. Ihre Palette zur Färbung der Masse ist vollkommen. Dieses ist aber nicht die große Seite ihrer Glaskunst. Sie liegt vielmehr in dem, was sie aus der Verbindung dieser gefärbten Massen, aus ihrer Zusammenschmelzung zu machen verstanden. Wie ein Blick z. B. auf die reiche Sammlung von Fragmenten im österreichischen Museum in Wien zeigt, erscheint die Fülle von Ideen und Varietäten derselben unerschöpflich und ebenso erstaunlich die Geschicklichkeit in der oft so schwierigen Technik.

Die Technik beruht im Allgemeinen auf der Zusammenstellung und Verschmelzung verschieden gefärbter Stangen, die einfarbig oder schon vorher bunt zusammengesetzt, spiralig gleich einer Rolle Papier gedreht oder wieder umwunden, umwickelt sein können. Die so erhaltene Masse wird wieder in Fluß gebracht, geblasen zu Flaschen, auseinandergelegt zu Schalen und mit Schliff und Politur vollendet. Zuweilen scheint es auch, als ob die ganze Höhlung der Schale aus der soliden, von der Zeichnung gleichmäßig durchzogenen Masse herausgeschliffen sei.

Kommt nun ein erfindender, gewandter Kopf und eine geschickte Hand dazu, so läßt sich auf diese Weise alles machen, und das ist der Eindruck, den wir von den Ueberresten erhalten. Der Stil des Glases ist gewahrt, denn das einfallende Licht erhöht die Wirkung des transparenten oder

halbtransparenten Materials und ruft nicht selten, namentlich bei braunem und grünem Glase, ein glühendes Opalfeuer hervor. Die Zeichnung ist oft einfach, willkürlich kunstlos, nur aus Flecken, eingesetzten Spiralstäben (Petinetstäbe) bestehend, welche ein schräger Schnitt oder eine schräge Lage mannigfach variirt. Reichere Zusammenstellungen dieser Art steigen auf zu den bunten Millefioribildungen. Die Zeichnung erscheint aber auch regelmäßig, netzförmig, in den kunstvollsten Guillochespiralen, gezackt (wie bei den wohlbekannten kleinen gespitzten Flacons), sie stellt Blumen und Früchte dar, bildet geschachte Felder, Friese oder Bänder mit laubigen und blumigen Ornamenten, selbst zu Figürlichem versteigt sie sich, z. B. Köpfen, die selbstverständlich, wie jedes andere Ornament, durch die ganze Masse hindurchgehen; sie theilt die Flächen der Schalen mit Hülfe solchen Ornaments in regelmäßige Felder. (Abb. 112.)



112. Antike Schale von musivisch zusammengeschmolzenem Glase. (Neapel.)

All das ist freie Kunst, dem Material angemessen. Die Alten sind aber nicht dabei stehen geblieben. Heroen ihrer Kunst, haben sie sich mit dem Glase auch auf die Nachahmung verlegt und Edelsteine und Halbedelsteine imitirt, Smaragde und Saphire, Chalcedon, Onyx, Karneol, Agate, Opale u. a. Sie kannten das Ueberfangen des Glases. So

legten sie eine farbige Schicht auf eine andere und benützten den künstlichen Karneol wie die anderen künstlichen Steine zu ihren Kameen und Intaglien, worin sie bekanntlich Meister waren. In Art der Kameen überfingen sie dunkle Gefäße mit weißem opaken Glase, aus welchem sie, den Grund hinweghebend, Ornamente, Pflanzen, Figuren in reizender Vollendung herausschliffen, eine allerdings mühevolle Technik, von der oben im Eingang dieses Kapitels schon die Rede war. So die Portlandvase, so Beispiele im Museo nazionale in Neapel. (Abb. 113.) Sie sind noch weiter gegangen. Sie haben auf dem Gefäße aus dem überfangenen Glase Buchstaben, Inschriften hohl herausgeschliffen, daß sie nur an zwei Punkten, so zu sagen mit Kopf und Fuß, mit dem Gefäß Verbindung haben (vas diatritum), eine wundervoll geschickte Leistung, aber künstlerisch eine reine Mühearbeit ohne allen Werth. Und noch einer Variante ihrer Glasindustrie sei gedacht, freilich erst aus späterer, christlicher Zeit, des sog. Katakombenglases, Schalen von dunklem, grünlichem Glas, in welches größere oder kleinere Medaillons mit Heiligenköpfen oder sonst christlichen Darstellungen in Gold durch



113. Antikes Glasgefäß, blau mit weißem Reliefornament. (Neapel.)

Aufschmelzung eingesetzt sind. Es ist wohl kein anderes Verfahren, als wie das bei den Goldgründen der Glasmosaiken. Auf einer Glasschicht liegt die Zeichnung in Blattgold und ist von einer zweiten dünnen, durchsichtigen Schicht überfangen. Die Zeichnung ist meist ungenügend, die decorative Wirkung aber gut und ächt.

Alle diese Künste und Leistungen der Alten nun sind von den heutigen Venetianern oder Muranesen wieder aufgenommen oder werden von ihnen nachgeahmt, und es ist auch kein Einwand von Seiten der ästhetischen Kritik dagegen zu erheben. Sie entsprechen ihrem leichten Material, der leichten Hand ihrer Arbeiter, und es ist vielfach eine Erweiterung ihrer eigenen Art, die sie ja, wenn auch erst in spätem Verfall, von den Alten überkommen haben. Weniger geeignet erscheint die schwere Hand des nordischen Arbeiters und sein schweres Material.

Die Glaskunst der Venetianer, welche auf der Insel Murano ihren bevorzugten Sitz hatte, auf antiker Tradition beruhend, ist nicht sofort zu ihrer eigenen Art gekommen. Im Laufe und bis zum Ausgange des Mittelalters, wie die wenigen erhaltenen Beispiele zeigen, noch Schwankungen unterworfen, kam sie, wie alle Kunst Italiens, erst mit der Renaissance zu ihrem eigenen und eigenthümlichen Charakter. In diesem Charakter hatte sie ihre Blüthezeit im sechzehnten Jahrhundert, zog dieselbe noch in das siebzehnte hinüber, um wiederum, bei dem Aufstreben der nordalpinischen Glasindustrie, Schwankungen zu verfallen oder in ihrer eigenen Wesenheit zu entarten.

In Einem scheint die venetianische Glaskunst sich durch

alle Zeiten gleich geblieben zu sein, in dem, was wir, ihr eigentliches Wesen zu bezeichnen, „geblasenes Glas" genannt haben. Die Eigenthümlichkeit ist, daß die Form frei aus der Hand hervorgeht ohne Pressung und ohne die nachträgliche mechanische Hülfe und Ausarbeitung von Profil und Ornament. Die Hand bildet den Contour des Gefäßes, das Profil des Fußes, setzt die Reifen an, legt die Ränder um und fügt, je nachdem, Blätter, Blumen, Flügel oder was immer für Verzierung an. In dieser Art wird der Venetianer begünstigt einmal durch die Flüssigkeit und papierne Leichtigkeit seines Materials, sodann durch die Findigkeit, den natürlichen, in der Zeit der Renaissance hoch ausgebildeten Formensinn und die Handgeschicklichkeit seiner Arbeiter.



114. Venetianischer Glaspokal, blau mit Emailmalerei. 15. Jahrhundert, Ende.

Im Wesentlichen mag das schon im Mittelalter so gewesen sein, allein zweierlei zeigt, daß die Art nicht festgestellt und die rechte Form nicht gefunden war. Der strengere Formensinn des Mittelalters braucht gerade Linien, Ecken, rechte Winkel, wo die Renaissance die Glieder des

Gefäßes oder Geräthes fließend oder geschwungen an einander schließt. So gradwandig und eckig, tonnenartig sind z. B. venetianische Glasbecher noch vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Andere haben die Cuppa, „den Kopf", wohl schräge, aber gradlinig. Mit der gradlinigen oder leicht-geschweiften Tonnenform der Cuppa war Raum geschaffen für eine zweite Abweichung von der eigentlichen Art, nämlich für Bemalung, und mit dieser — antiker Art entgegen —, mit wirklicher Bemalung in aufgebrannten Emailfarben verzierten die alten Muraneser Flaschen, Vasen, Trinkgefäße, zum Theil roh und handwerksmäßig, zum Theil außerordentlich fein mit Ornamenten, Brustbildern und sonst figürlichen Darstellungen im zeitgemäßen Stil und Costüm der Frührenaissance. Der Grund ist opalisirendes Milchglas, dunkelgrünes oder dunkelblaues Glas. Letzteres bei dem Trinkgefäß, welches die Abb. 114 darstellt.

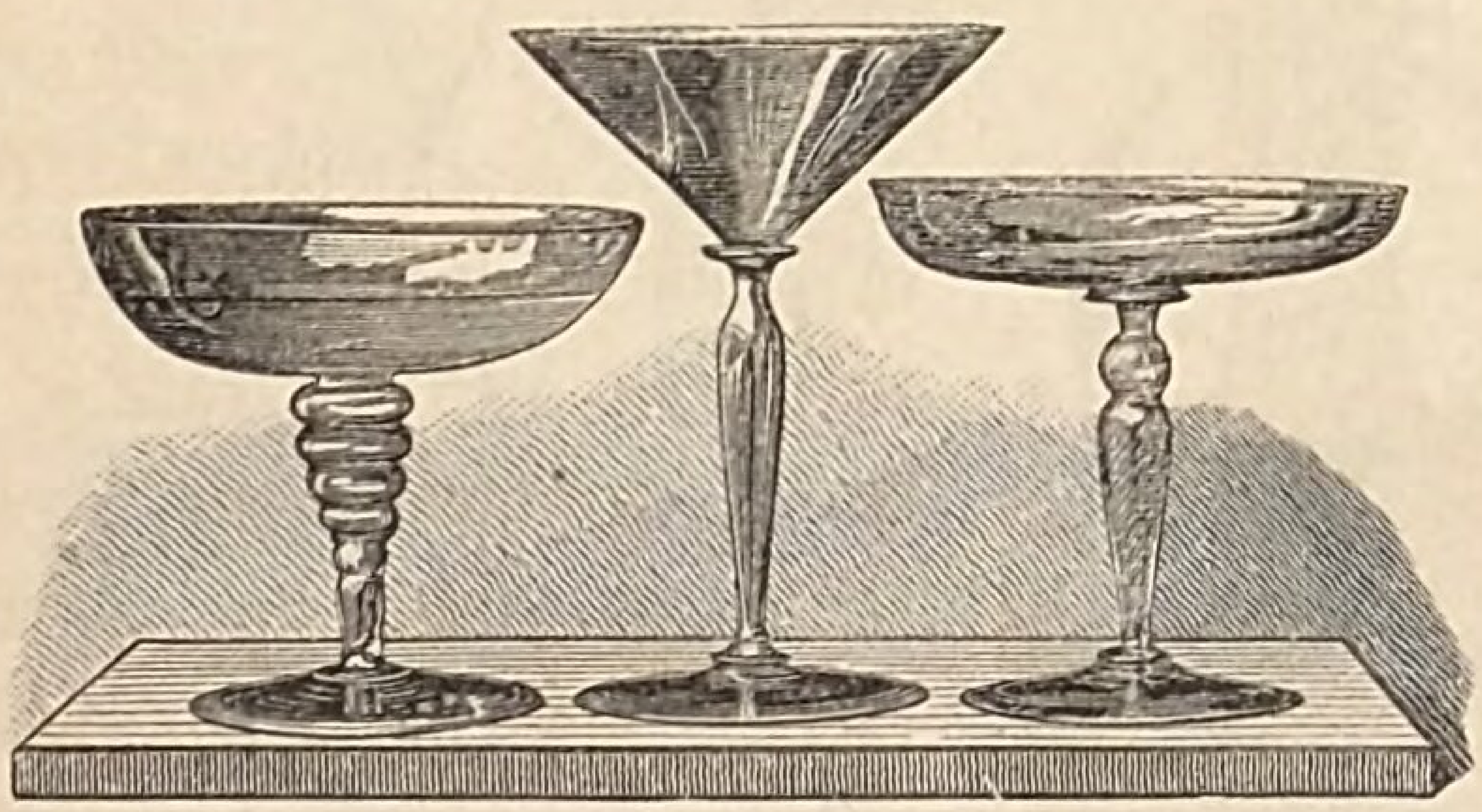


115. Orientalische Glasflasche, ornamentirt mit Emailfarben. 14. Jahrh. (St. Stephan, Wien.)

Diese Art der Glasdecoration mit aufgebrannten Emailfarben entstammt dem Orient, wo sie schon im Mittelalter in Uebung stand. (Abb. 115.) Mancherlei Gefäße dieser Art, zum Theil in Flaschenform, insbesondere aber Moscheenlampen haben sich erhalten und auch zu moderner Wiedererneuerung angeregt, so in Paris mehr in antiquarischem Sinne, während Lobmeyr in Wien daraus ein neues,

reizvolles Genre der modernen Glasindustrie zu gewinnen wußte.

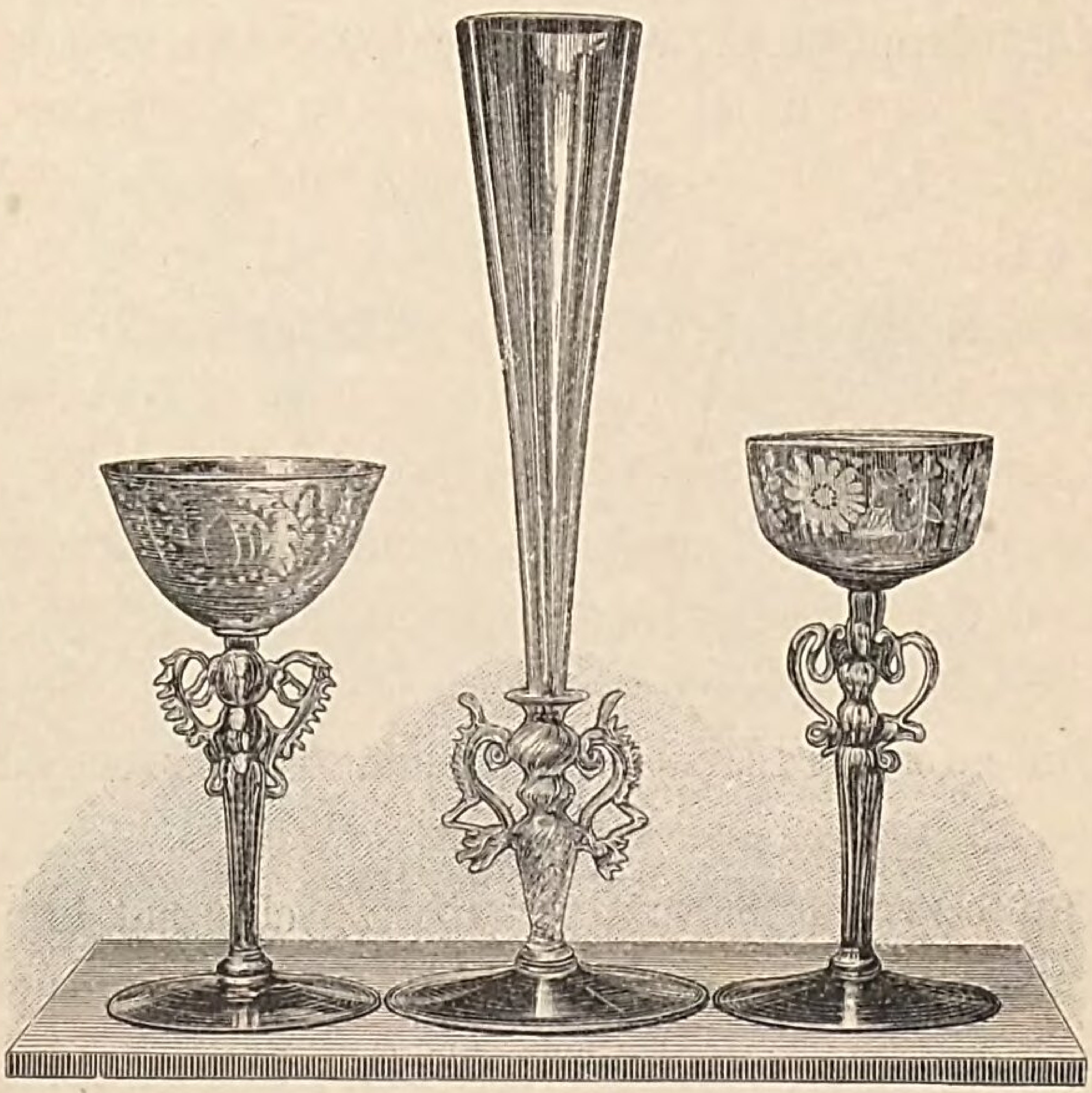
Noch in einer anderen, aber seltneren Weise hat die venetianische Glasindustrie von der Bemalung Gebrauch gemacht, indem sie transparente Glasschüsseln von unten her mit bildlicher Darstellung verzierte und diese mit Gold überzog, eine wirkungsvolle, aber wenig solide Decoration.



116. Venetianische Trinkgläser von einfachen Formen. 16. Jahrhundert. (Oesterr. Museum.)

Mit dem sechzehnten Jahrhundert, also mit der Hochrenaissance verschwindet beides, die eckige Form und die Malerei auf Glas. Was übrig bleibt, sind leichte, getupfte, farbige oder goldene Ornamente, die aber durchaus eine Nebenrolle spielen. Das Wesentliche ist die Form, die leichte, elegante, graziöse Form, welche allein alle Kunst in sich enthält. Das Material ist werthlos und nur um seiner außerordentlichen Leichtigkeit, Zartheit und Elasticität willen bemerkenswerth. Die Technik spielt nur insofern noch eine Rolle, als sie Leichtigkeit, Schönheit und Mannigfaltigkeit der Form zu schaffen versteht.

Die schönsten Gefäße dieser Blüthezeit sind im Grunde höchst einfach — Becher, Kelchgefäße, flache Schalen auf hohem Fuß, Kannen und Kännchen, seltener Vasen. Der Reiz liegt im Schwung der Linien, in der Verbindung und im Verhältniß der Theile, in der Erscheinung des Ganzen.



117. Venetianische Flügelgläser. 16. Jahrhundert. (Oesterr. Museum.)

Schildern und beschreiben läßt sich das nicht weiter; man muß Auge und Gefühl für diese Art schöner Gestalten besitzen oder ausbilden. (Abb. 116.)

Aber das Bewußtsein der Geschicklichkeit bleibt niemals bei solcher Art stehen, und so kamen denn auch die Venetianer alsbald wieder zu künstlicheren Bildungen. Sie glie=

derten Fuß und Stengel reicher, setzten an den letzteren zwei Flügel („Flügelgläser") an, fügten an Stelle des Knaufes eine Blume, einen Vogel oder ließen sonst derartig ihren Einfällen freien Lauf. Damit erhöhten sie die Arbeit, die Künstlichkeit, aber nicht immer oder eigentlich niemals die Schönheit. Und wie sie das in der Masse gefärbte Glas niemals aufgegeben hatten, so wendeten sie es auch auf die neuen und reinen Gefäßformen an, indem sie Fuß oder Kelch oder Flügel oder Blume oder auch das Ganze aus gefärbtem Glase bildeten. (Abb. 117. S. auch Abb. 41.)

Auch die schöne, den Alten so geläufige Kunst der Millefiori und die des genetzten Glases (Reticella) hatten die Venetianer nicht verlernt und übten namentlich die zweite bei Gefäßen wie bei flachen Tellern und mächtigen Schüsseln in mannigfachen Varianten mit erstaunlicher Schönheit und Regelmäßigkeit der sich windenden, schwingenden und durchschneidenden weißen Linien — technisch vielleicht die höchste Vollendung des geblasenen Glases.

Nordwärts der Alpen hat man verschiedentlich diese neue und glänzende Art der venetianischen Glasindustrie nachzuahmen versucht, allein bei der größeren Schwere des Materials, dem geringeren Formgefühl und der minder leichten Hand ohne Erfolg. Es hat sich aber auch kein anderer originaler Glasstil daneben ausgebildet, wenn man nicht etwa das deutsche bemalte Glas des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts dafür ansehen will.

Dieses deutsche Glas, dessen industrieller Mittelpunkt im Fichtelgebirge war, bemalt mit Emailfarben, ist nichts Neues in seiner Art, denn es hat sein Vorbild und auch

wohl seinen Ursprung im bemalten venetianischen Glas der Frührenaissance. Original deutsch — aber meist roh in der Ausführung — sind die Gegenstände der Bemalung, die Reichsadler, die Kurfürsten, die Kaiser, Wappen, Handwerkszeichen und Handwerksgenossen, das Fichtelgebirge und seine Flüsse u. s. w. Auch die stangenförmigen Humpen und die



118. Deutsche Glashumpen, mit Emailarbeiten. 17. Jahrhundert. (Ehemals Sammlung Paul.)

schräge Becherform mögen als deutsch angesehen werden, d. h. für jene Zeit, da sie doch ursprünglich nichts weiter sind als die primitiven Formen der Trinkgefäße überhaupt. Künstlerisch sind sie also ohne Verdienst; was sie aber, vom Alter abgesehen, auch aus diesem Gesichtspunkt schätzenswerth macht, das ist die gute Zusammenstimmung der Malerei mit dem Ton des nicht entfärbten Glases, bei lebhaften Farben doch milde Harmonie und dazu eine gewisse naive Urwüchsigkeit der Erscheinung, die sich bei allzu viel Kunst verliert. Beides ist ein Vorzug, den alle ihre überaus zahlreichen Nach-

ahmungen von heute entweder völlig übersehen oder nicht erreicht haben. (Abb. 118.)

Eine originelle Form besitzt allerdings das deutsche Glas, das ist der sog. „Römer“, das heutige Rheinweinglas. Die Form mit halbkugeliger Cuppa, dickem, hohem Stengel und derbem Fuß steigt in der That in die Römerzeit hinauf, ist aber doch wohl nordischen Ursprungs. Die herkömmliche



119. Deutsche, sog. Römergläser. (Oesterr. Museum.)

grüne Farbe ist nicht von wesentlicher Bedeutung; es ist eben nur Grün, weil die alten Römer aus nicht entfärbtem, also grünlichem Glase gemacht sind. (Abb. 119.)

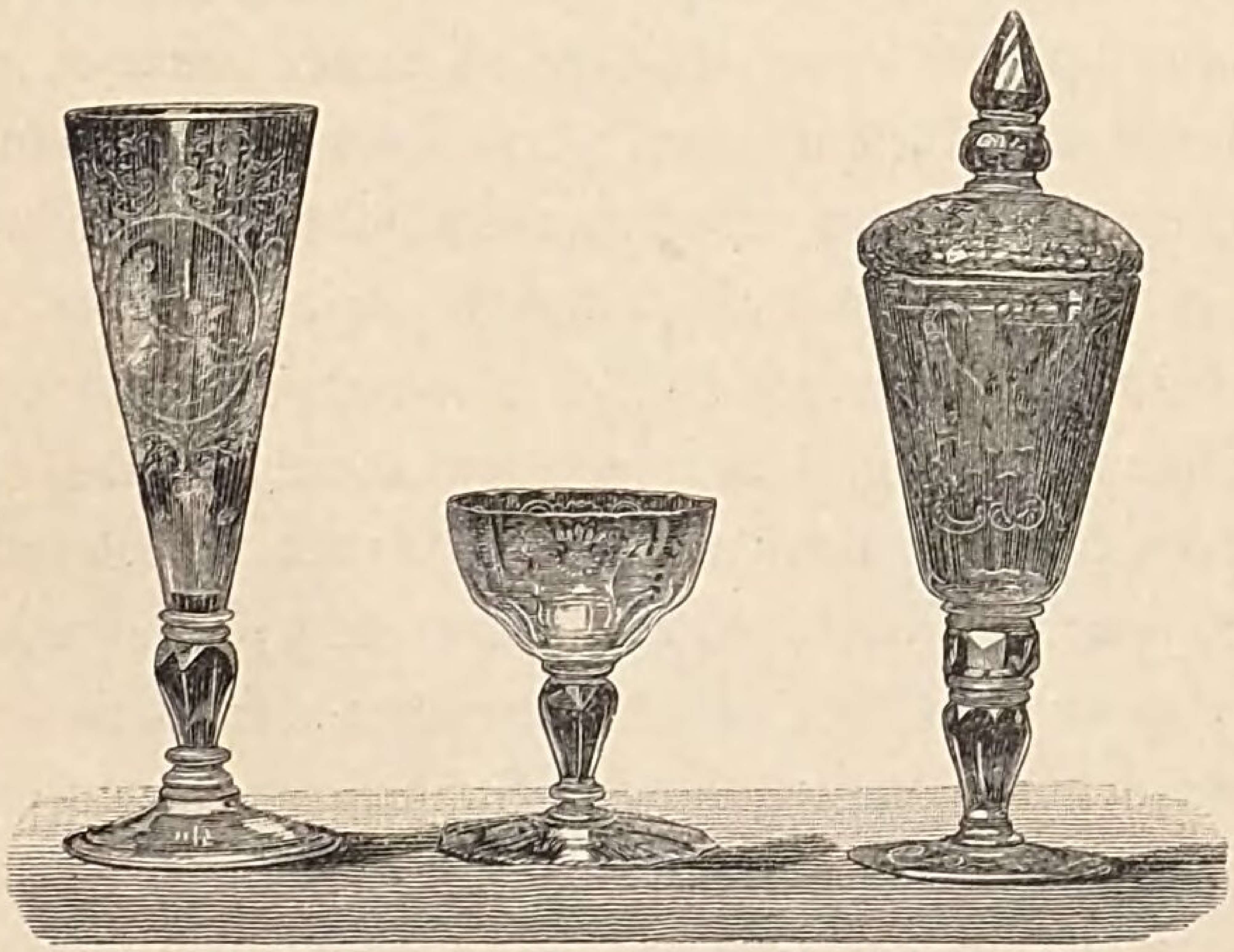
Der neue moderne Glasstil sollte allerdings nordwärts der Alpen entstehen, aber erst im siebzehnten Jahrhundert, und zwar in Böhmen, dem später England folgte.

Zu Prag in der Hauptstadt Böhmens, in der Residenz des Kaisers Rudolf II., war durch eben diesen Kaiser, der

viele italienische Künstler herbeizog, die Krystallschleiferei als bedeutender Industriezweig emporgeblüht. Gefäße aus Bergkrystall waren damals die Liebhaberei der Kunstfreunde und der großen Herren. Da kam der dreißigjährige Krieg, unterbrach die Liebhaberei an der kostbaren und schwierigen Arbeit und verhinderte auch wohl die Beschaffung der rohen Krystalle. In solcher Lage stellte das Glas sich als billiger Ersatz ein, und die bisherigen Krystallschleifer wendeten diesem ihre Arbeit und Geschicklichkeit zu und wurden Glasschleifer. Dazu mußte aber auch das böhmische Glas dem Krystall an Reinheit, Klarheit und Helligkeit gleich gemacht werden. Das gelang auf Kosten der Leichtigkeit. So entstand das böhmische Krystallglas, das nun unter dem Einfluß der Krystallschleifer und ihrer Art den neuen modernen Glasstil ausbildete.

Es war ganz richtig: ein neues Material, ein neuer Stil. Die Eigenschaften, die künstlerischen, des Krystallglases sind zunächst seine wasserhelle Durchsichtigkeit und sein Glanz. In dieser Beziehung war also das Ziel höchste Reinheit und spiegelnder Glanz der Oberfläche, der durch Politur erreicht wurde. Aber das Vorbild des Krystalls und der Krystallgefäße gab zwei weitere decorative Ideen von größter Bedeutung: die Facettirung und die Gravirung. In Folge der ersteren erhielt die ganze Ründung der Gefäße, Flaschen, Becher, Vasen u. s. w. senkrechte Facetten, sechsfach, achtfach, sechzehnfach oder mehr, und der Knauf des Stengels wurde wie ein Brillant geschliffen. Das Innere behielt seine kreisrunde Form, doch mußte nothwendig die Wandung dicker sein; die Zartheit, Leichtigkeit und Dünnheit des venetianischen Glases war also für diesen neuen Stil geopfert.

Eine weitere Folge der Facettirung war nunmehr die Bildung des Contours aus graden Linien. Sie war nicht grade nothwendig aus technischem Gesichtspunkt, wie denn die runden geblasenen Formen für das gewöhnliche, in Bezug auf Schönheit anspruchslose Geschirr in Gebrauch blieben, aber sie war die künstlerische Consequenz des Prinzips. Daher erscheinen



120. Böhmische facettirte und gravirte Gläser. 18. Jahrhundert, 1. Hälfte. (Oesterr. Museum.)

denn auch die großen Prachtpokale dieser Zeit aus hellem, glänzendem Krystallglase nicht bloß facettirt und diamantirt von Kopf zu Fuß, sondern auch im ganzen Contour aus graden Linien gebildet. Alle Glieder stoßen in graden Linien schräg an einander. Zum Glück hatte diese Zeit noch einen guten Formensinn und insbesondere ein Auge für Verhältnisse von der guten Zeit her bewahrt, und so sind diese Pokale oder Becher oder Stengelgläser, groß wie klein, nicht

bloß stilistisch richtige, sondern durchweg im Formengefühl, wenn nicht feine, doch gesunde Erscheinungen. (Abb. 120.)

Die Gravirung, das gravirte oder eingeschliffene Ornament, war die zweite Idee, welche die Nachahmung der Krystallgefäße darbot. Die böhmischen Krystallschleifer konnten nicht verfehlen auch diese ihre bewunderte Kunst auf das neue Material anzuwenden. Zwar war auch die Krystallschleiferei ehedem vorzugsweise in Venedig zu Hause gewesen, aber auf die Zartheit des venetianischen Glases hatte sie keine Anwendung finden können. Nunmehr erging sich diese alte Kunst mit neuer und breiter Behaglichkeit auf dem neuen Material, das ihm billig und minder hart zur Verfügung stand.

Leider war mittlerweile das barocke Ornament an die Stelle des reinen und schönen Renaissanceornamentes getreten. Dem Glase blieb nichts übrig als den Wechsel mitzumachen und sich dem barocken Stil und dann dem Rococo zu beugen. Es hatte nichts anderes; Wappen, Inschriften, kleine Figurenbilder, Städteansichten konnten die Schönheit der Darstellungen und Verzierungen auf den Krystallgefäßen nicht ersetzen. Ebensowenig vermochte die Technik sich auf gleicher Höhe zu erhalten, obwohl sie der Manier treu blieb die tiefausgeschliffenen Höhlungen an ihren Seiten zu poliren und so durch spielende Glanzlichter die Zeichnung zu verdeutlichen und die zierliche Wirkung zu erhöhen. Immerhin hat das böhmische Krystallglas des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts auch in dieser Beziehung bewundernswürdige Arbeiten zahlreich aufzuweisen, wie denn der ganzen Art, dem ganzen neuen Stil volle Berechtigung zuerkannt werden muß.

Das böhmische Krystallglas wurde denn auch das Vorbild der Zeit; Art und Stil beherrschten die ganze nordalpinische Glasfabrikation. Nur England schuf ihm im achtzehnten Jahrhundert ein Seitenstück, nur eine Variante des Stils, beruhend auf einer Veränderung des Materials. Das Bemühen möglichst reines und möglichst brillantes Glas



121. Modernes englisches Krystallglas mit diamantirtem Schliff. (Oesterr. Museum.)

herzustellen, hatte zum schweren, aber brillanten englischen „Flintglas" geführt. Dieses Glas hat die Eigenschaft bei prismatischer oder krystallinischer Schleifung das Licht in die Regenbogenfarben zu brechen, wie ein Diamant zu strahlen, eine Eigenschaft, welche weder der Bergkrystall noch das böhmische Glas besitzen oder doch nur in sehr geringem Grade.

Auf diese Eigenschaft nun gründeten die Engländer eine neue Art der decorativen Behandlung der Oberfläche, indem

sie dieselbe durch Brillantschliff wie mit großen oder kleinen Diamanten regelmäßig überdeckt erscheinen ließen. Alle diese Krystallflächen wurden möglichst polirt, was denn mit Lichtern, Reflexen und Farben eine überaus prächtige Wirkung ergiebt. Das Verfahren, dessen consequente Durchbildung vielleicht erst in unseren Tagen erfolgt ist, muß für das englische Glas als durchaus rationell betrachtet werden, und es läßt sich auch nicht leugnen, daß an glänzender Wirkung auf gedeckter Tafel ihm kein anderes Glas sich vergleichen läßt. (Abb. 121.)

Aber das Verfahren hat auch seine ästhetischen Nachtheile. Es zwingt zu sehr dicker Wandung, womit Plumpheit und Schwere der Form bis zu einem gewissen Grade Bedingung ist; die Krystallformen auf der Oberfläche unterbrechen oder zerstören vielmehr die Linien des Contours, der ohnehin schon bei den brillanten Licht- und Farbeneffecten zur Bedeutungslosigkeit herabsinkt. Feinere, elegante Form, die allerdings wohl von den heutigen englischen Fabrikanten mit erstrebt wird, ist daher schwerer damit zu vereinigen, als es mit dem böhmischen Glas der Fall ist und sein muß.

Da aber damals, als dieses englische Glas entstand, im Geschmack der Zeit das Formengefühl bereits zu Grunde gegangen war, so bemerkte man den Mangel nicht, und so war es natürlich, daß böhmisches Glas und böhmische Art bei ihrer unbedingt schwächeren Wirkung die Concurrenz nicht bestehen konnten. Da erschienen die Böhmen mit einer dritten Variante des Krystallglases, mit dem in der Masse oder auf der Oberfläche gefärbten Glase. Auch diese Art, wenn richtig und künstlerisch behandelt, ist nicht unberechtigt, und es ließe

sich namentlich aus dem überfangenen und ausgeschliffenen Glase nach dem Muster der Alten etwas Gutes machen, aber was von solcher Art das ganze neunzehnte Jahrhundert hindurch geschaffen worden, ist so vulgär im Geschmack, daß es sich außerhalb aller ästhetischen Kritik stellt. Unschön, plump in Gestalt und Ornament, ist es auch voll Irrthümer in der künstlerischen Art. Zum Beispiel gänzlich zu verwerfen ist die Nachahmung des Porzellans durch Beinglas und seine Bemalung in Landschaft, Blumen, Vögeln, Figuren u. s. w. Je mehr Kunst und Mühe an die Ausführung gewendet wird, je größer ist der Irrthum. Dennoch wurde das für alles Luxusglas die Mode der Zeit durch die ganze Welt.

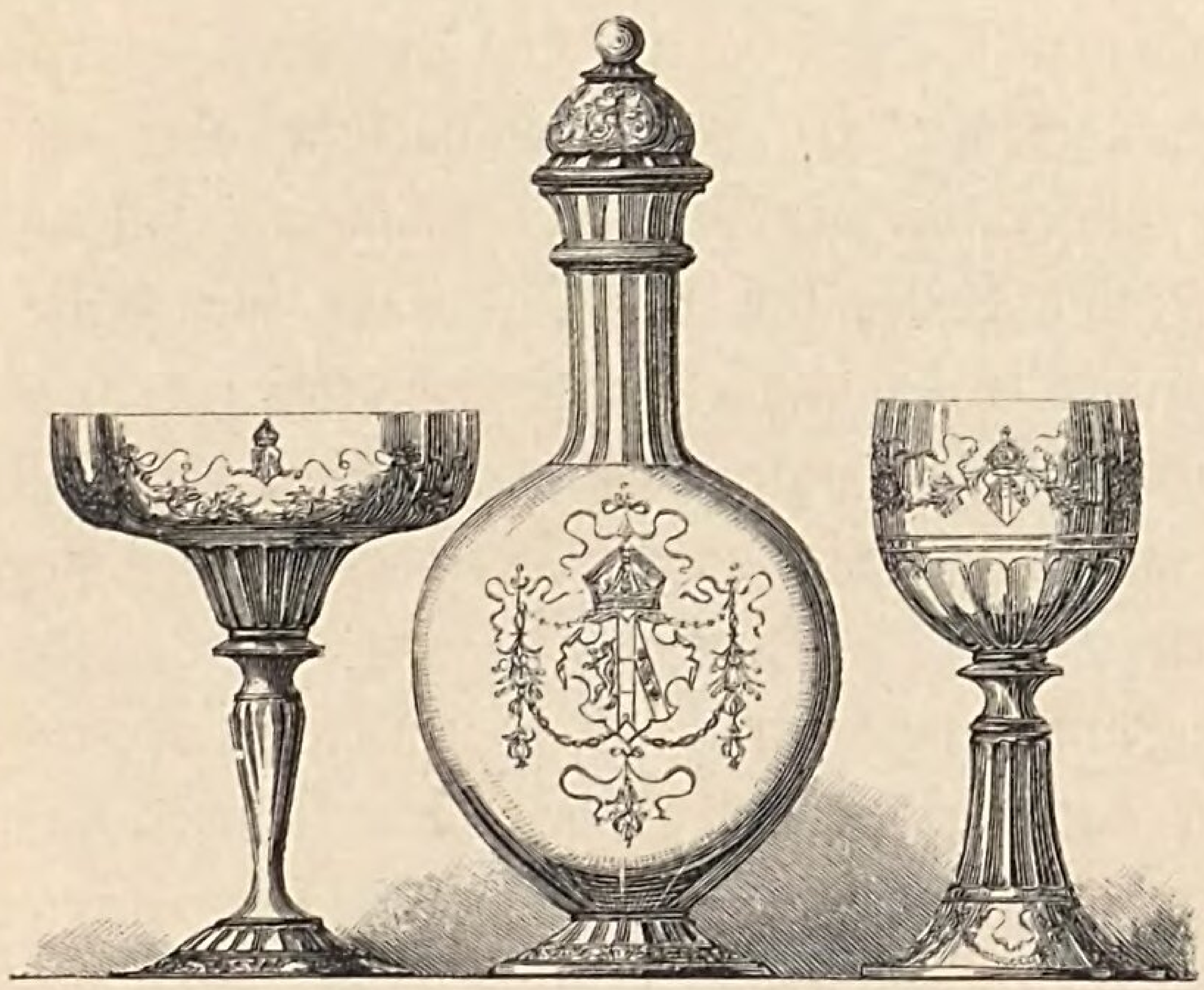
Wie auf den anderen Gebieten der Kunstindustrie, so haben Ueberdruß und erneuerte künstlerische Einsicht auch für die Glasindustrie eine Reform herbeigeführt, eine Reform auf Grundlage des Alten. Und so steht denn heute, was nach einander gekommen ist, neben einander. Dagegen ist auch nichts zu sagen, da jeder auf Material und Zweck beruhende Stil in sich richtig und insofern vom Geschmack der Zeiten unabhängig ist. Die drei großen Stilarten des Glases, das antike musivische Glas, das geblasene venetianische und das geschliffene Krystallglas sind wieder neu belebt worden und sie haben dieselben Vertreter gefunden, mit Ausnahme der Alten, deren Manier die Venetianer von heute mit der ihrigen vom sechzehnten Jahrhundert vereinigt haben. Die böhmischen Fabriken arbeiten mit ihrem Material in ihrer Weise, die Engländer entsprechend den Eigenschaften ihres Flintglases. Was die anderen schaffen, z. B. die Franzosen

oder die deutschen Fabriken, ist bisher ohne Originalität, ohne Initiative.

Aber wie die Venetianer oder Muranesen von heute ihr Gebiet durch Hinzufügung der antiken Art erweitert haben, so ist auch das Verfahren der Böhmen und der Engländer nicht einseitig geblieben. Die letzteren zumal haben die Reform des Glases ihrerseits damit begonnen, daß sie neben den diamantirten Gefäßen auch die runden und glatten Formen aufnahmen, und damit nicht zufrieden, verzierten sie dieselben nach der Art der Krystallgefäße oder des altböhmischen Glases mit geschliffenem Ornament. Indem sie ihre schweren und gewöhnlich steifen Formen mit Hülfe antiker Gefäßformen feiner und eleganter gestalteten, schufen sie sich ein neues wohlberechtigtes Genre zur Seite ihres alten, das sie ebenfalls künstlerisch zu verbessern und reicher zu gestalten trachteten.

Die Anregung, welche von diesem neuen englischen Krystallglase ausging, wurde von den österreichischen Fabrikanten aufgenommen und führte ebenfalls zur künstlerischen Reform des böhmischen Krystallglases. Unter dem einsichtsvollen und entschlossenen Vorgang Ludwig Lobmeyrs, der die neuen Wege zeigte und betrat, ging nun das böhmische Glas auf seinen eigenen Stil vom siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert zurück, also auf Reinheit, Politur, Schliff und Gravirung. Aber im Gefühl, daß Form und Ornament von damals nicht das Höchste gewesen, waren es nunmehr die reinen und ächten Formen der Renaissance, die Formen und die Verzierungen der schönsten Krystallgefäße, von denen man sich leiten ließ, nicht sklavisch, sondern in freiem Studium. (Abb. 122.) Auf

diese Weise ist ein neues Genre entstanden oder vielmehr das alte und ächte Genre frei und selbständig in einer Weise erneuert worden, daß es sich in seinen guten und besten Leistungen den guten und besten Leistungen des venetianischen und antiken Glases an die Seite stellen kann. Ja fast möchte man sagen, daß es in einzelnen Stücken über sie hinausgegangen ist, wenn man die großen ovalen oder

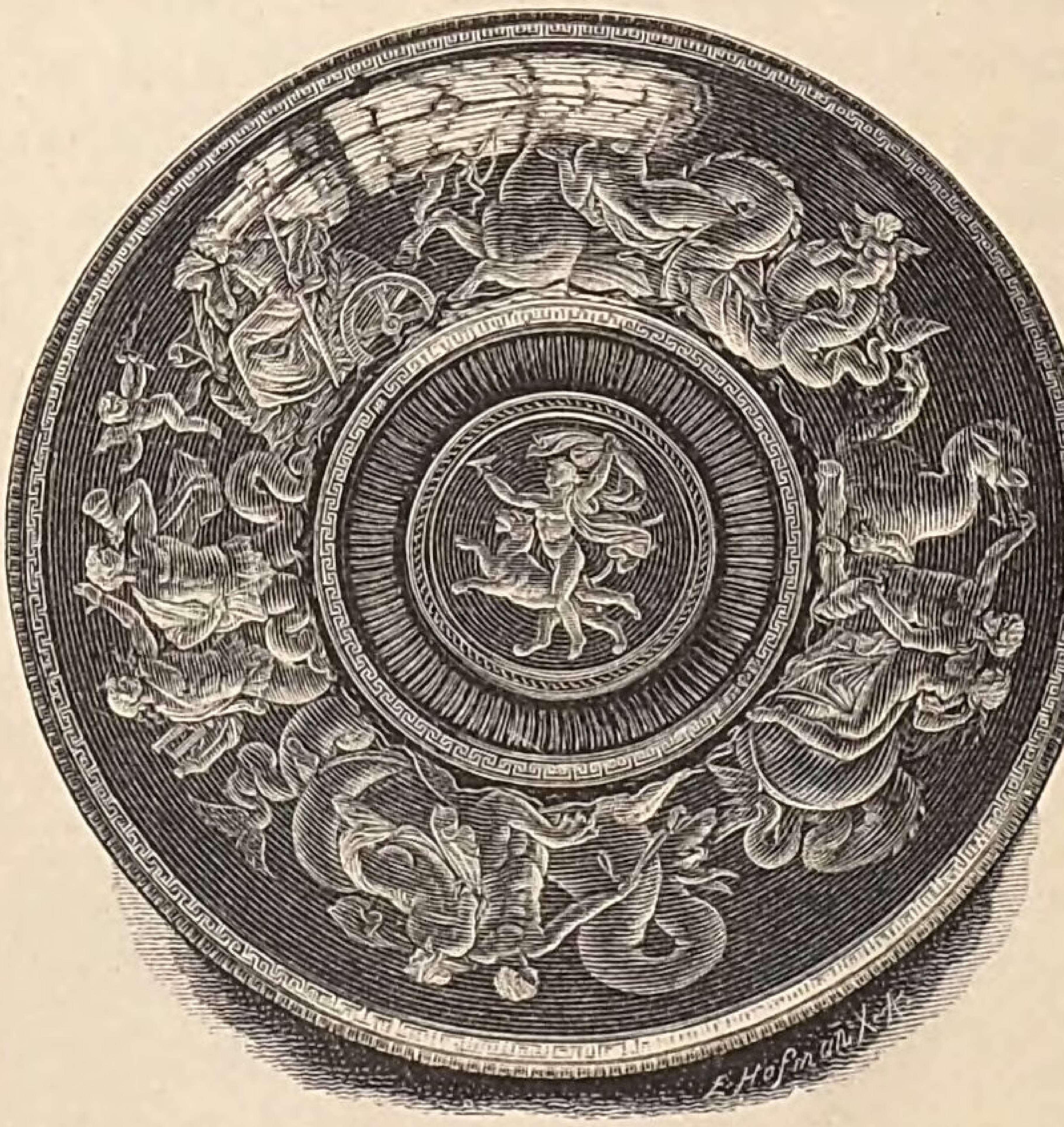


122. Glasgefäße aus dem „Kaiserservice", entworfen von J. Storck, ausgeführt von J. und L. Lobmeyr, Wien.

runden Schalen Lobmeyrs betrachtet, in denen Ornamente und Figuren von unten her so aus der Tiefe herausgeschliffen sind, daß sie vermöge der Lichtreflexe wie ein Relief auf der Oberfläche zu liegen scheinen. Gleicherweise rein, schön und vollkommen in Zeichnung, Composition und Ausführung übertreffen sie ihre alten Vorbilder in der Größe, da der Bergkrystall nicht solche Stücke gewährt wie

das Krystallglas, dem keine verwendbare Größe unerreichbar scheint. (Abb. 123.)

Aber wie das englische Krystallglas zwei Seiten zeigt, das diamantirte Glas und das in glatten Formen, so hat sie auch das böhmische Glas. Neben dem farblos hellen Glase will es sein gefärbtes Krystallglas nicht aufgeben.



123. Bergkrystallglasschale mit ausgeschliffener Verzierung von Lobmeyr in Wien.

Mannigfache und zum Theil gelungene Versuche sind gemacht worden, bestrebt insbesondere schöne Form mit brillanter Färbung zu vereinen, aber im Ganzen steht doch diese Seite noch im Stadium der Versuche.

Hier im gefärbten Glase ist es vielleicht noch möglich, dem Glase überhaupt zu den vorhandenen und geübten Stil=

arten noch eine neue hinzuzufügen. Hier haben Geschmack und Erfindungsgeist vielleicht noch am meisten Spielraum Originelles zu schaffen. Dahin möchte man z. B. ein seit etwa zwei bis drei Jahren aufgetauchtes Genre rechnen, Ziergefäße von glänzend farbigem, transparentem Krystallglase, dem geflossene oder gezogene Ornamente von gleichem, aber anders gefärbtem Glase aufgelöthet sind, Gefäße von meist roher, unbearbeiteter Form, aber von überaus glänzender farbiger Wirkung, und daher, von dieser Seite betrachtet, in ächtem Glasstil gehalten. Auch dafür lassen sich wohl antike Vorbilder finden, und somit dürfte, wenn wir diese Arbeiten dem weiten Gebiet des antiken Glases zurechnen wollen, das ganze Reich der künstlerischen Glasfabrikation noch immer mit den drei angegebenen und geschilderten Hauptarten umschlossen sein.

---

5. Kapitel.

Eisen.

Sämmtliche Metallarbeiten, insbesondere so weit sie von künstlerischer Art sind, zerfallen einfach und naturgemäß in drei große Gruppen, je nach ihrem Metall in Verbindung mit der darauf beruhenden Technik.

Diese drei Gruppen sind:

1. die Arbeiten in Eisen, d. i. geschmiedete Arbeit,
2. die Arbeiten in Bronze, d. i. gegossene Arbeit,

3. die Arbeiten in edlen Metallen, d. i. geschmiedete und gegossene Arbeit zugleich.

Die anderen Metalle, welche zu künstlerischer Verwendung kommen, schließen sich nach ihrer Technik einer der drei Hauptgruppen an, so Messing, Zinn, Zink, Blei der zweiten Gruppe, während das Gußeisen der ersten Gruppe zuzurechnen ist, weil Material und Vorbilder von ihr entlehnend, in der dritten aber insbesondere zum Silber sich mancherlei unedleres Ersatzmetall gesellt. So ist keine der Gruppen nach dem Metall rein für sich, und ebensowenig kann eine derselben irgend eine Technik für sich allein in Anspruch nehmen; diese findet auch bei jeder der anderen eine wenn auch beschränkte Anwendung. Dennoch ist die Eintheilung im Großen genommen völlig richtig: die Geschichte hat sie hervorgerufen, das Gewerbe macht noch heute die Scheidung, und auch die Aesthetik kann sich völlig damit vertragen.

Wir halten daher gleichfalls daran fest und folgen ihr in der oben angegebenen Reihenfolge, welche, künstlerisch genommen, zugleich eine Reihenfolge in aufsteigender Linie ist, aufsteigend vom Unedlen zum Edlen, vom Gröberen zum Feineren, zu anspruchsvollerer und vollendeterer Kunst.

Das Eisen ist das nützlichste und zugleich, wenn man so sagen darf, das unedelste aller für die Kunstindustrie verarbeiteten Metalle. Die Eigenschaften, auf welchen seine außerordentliche praktische Verwendbarkeit beruht, sind seine Festigkeit, seine Zähigkeit und Undurchdringlichkeit bei verhältnißmäßig geringer räumlicher Stärke, d. i. Dicke der Stäbe. Seine Dehnbarkeit dagegen, die Nachgiebigkeit unter den Schlägen des Hammers, welcher ihm seine Form ver-

leiht, begründet seinen besonderen Kunststil, d. h. die künstlerischen Eigenthümlichkeiten, welche ihm als einem schmiedbaren Metalle zukommen.

Aus praktischem Gesichtspunkt hat sich das Eisengewerbe von jeher in das eigentliche Schmiedehandwerk und in die Schlosserei getheilt. Jenes nahm die gröbere Arbeit für sich in Anspruch, dieses die feinere. Künstlerisch, stilistisch, ästhetisch, wie wir sagen wollen, ist kein Unterschied. Stilistisch gelten die gleichen Gesetze den einen Arbeiten wie den anderen, soweit das Schmiedehandwerk an der Kunst Theil nimmt, denn heute betreibt es vorzugsweise diejenigen Arbeiten, welche nicht künstlerischer Art sind, während die Schlosserei längst über Schloß und Schlüssel hinausgegangen und räumliche Größe keine Gränzen ihrer Aufgaben bildet. Wir betrachten daher auch die Arbeiten des Schmieds und des Schlossers vereinigt.

Neben Schmiedehandwerk und Schlosserei hat die moderne Zeit die Maschinenfabrikation als selbständigen Zweig der Eisenarbeiten geschaffen. Aber so überwältigend die Bedeutung derselben für das Leben der Gegenwart ist, so hat die Kunst bisher noch keine Verwendung dabei gefunden. Dieser Zweig entfällt also heute noch der Betrachtung eines ästhetischen Handbuchs.

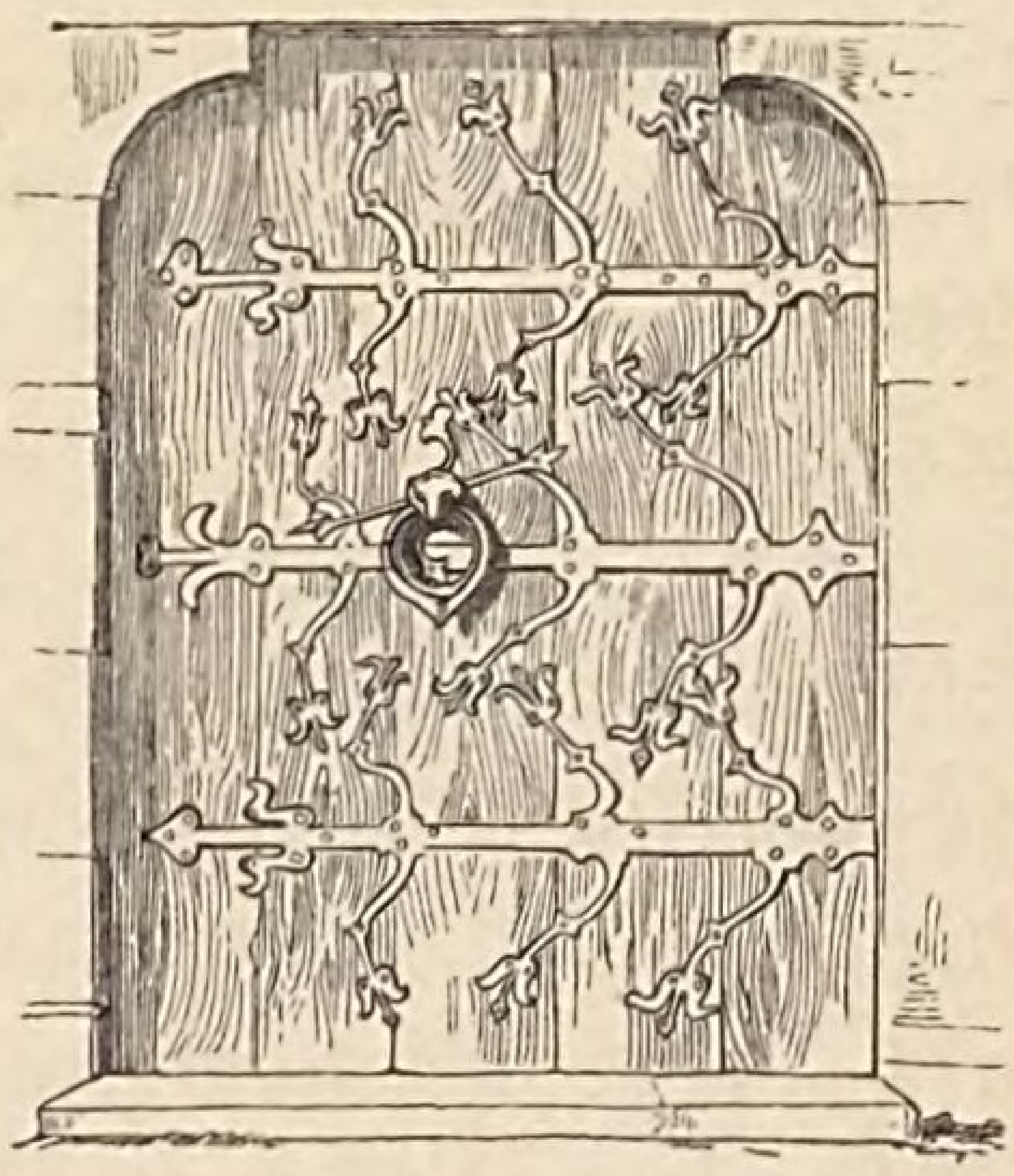
Dagegen stellt sich der Waffenschmied dem Schmied und Schlosser auch künstlerisch gleichberechtigt zur Seite. Wehr und Waffen bestehen seit dem Beginn des Mittelalters, soweit Metall in Frage kommt, ausschließlich aus Eisen, und die Prunklust des Kriegsmannes hat dafür gesorgt beide, die Waffen zum Schutz wie zum Angriff, mit reichem Schmuck zu versehen.

Die künstlerische Grundeigenschaft des Eisens also ist seine Dehnbarkeit. Heiß geglüht, nimmt es unter den Schlägen des Hammers, langsam und mühevoll zwar, doch in natürlicher Nachgiebigkeit, die Formen an, welche ihm der Arbeiter oder der Künstler zu geben beabsichtigt. Das Eisen wird also getrieben, und das ist seine erste und einfachste Kunsttechnik. Alle andere Technik steht in zweiter Linie oder ist von feinerer Metallkunst herübergenommen.

Das Treiben oder Schmieden ist daher auch die Grundlage der ganzen Eisenkunst, soweit wir sie zurück verfolgen können, bis herab auf die uns sehr nahe liegende Zeit, da der Guß an die Stelle trat. Die Geschichte der Eisenkunst beginnt für uns erst mit dem frühen Mittelalter, denn die Eisenarbeiten des Alterthums sind vom Rost zerstört oder in einem Zustande auf uns gekommen, daß die Gegenstände künstlerisch fast bedeutungslos sind. Vielleicht waren sie es auch, denn im klassischen Alterthum nahm das Erz die größere und vornehmere Hälfte aller der Gegenstände in Anspruch, welche das Mittelalter und die Neuzeit aus Eisen machen.

Schon im romanischen Stil aber, also in den ersten Jahrhunderten unseres Jahrtausends, hatte das Eisen seine volle Bedeutung gewonnen. Man schmiedete Hausgeräth aus Eisen, z. B. die Kaminständer, Betten (s. Abb. 46), Sessel, feste Kasten, Gitter, Thürbeschläge, Schloß und Schlüssel. Gitter und Beschläge sind es vorzugsweise, welche den Stil angeben. Die Gitter mit Windungen und runden Schneckenlinien nach Art des romanischen Stils sind sehr klar und durchsichtig gehalten, die Bänder, von den Angeln breit und

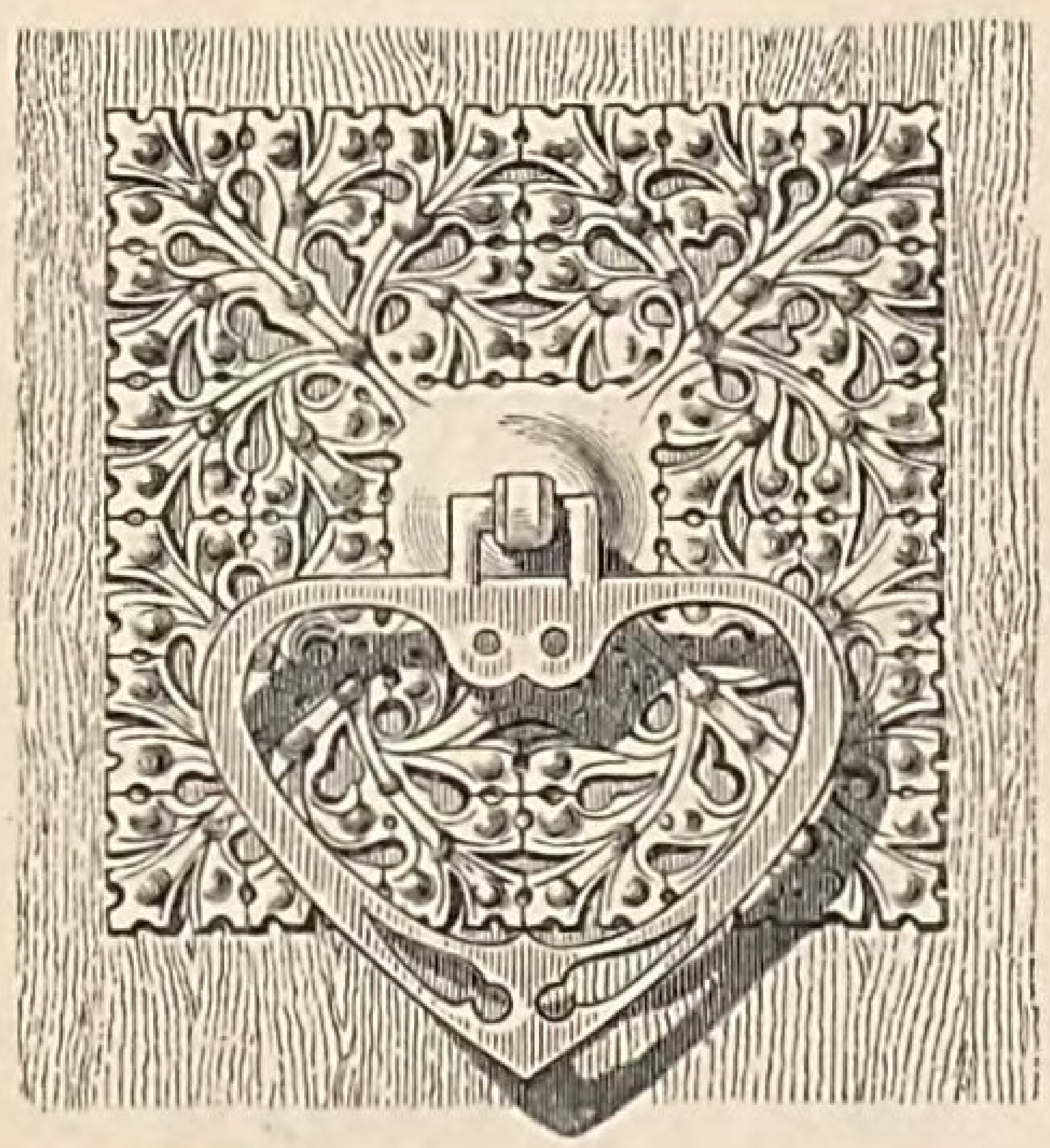
flach ausgehend, legen sich außen über die Thüren der Gemächer und der Schränke, verdünnen sich wie unter dem Hammer, spalten sich und senden ihre Zweige in runden, zuweilen sehr reichen Windungen nach oben und unten über die Bretter, welche sie zusammenbinden. (Abb. 124.) In der Regel scheinen die Gitter und diese Bänder, wie auch die Schlösser gefärbt gewesen zu sein, wie denn der romanische Stil die Farbe und besonders auch den farbigen Anstrich aller Holzmöbel liebte.


124. Thür mit Eisenbändern beschlagen; 13. Jahrh.; Uebergang vom romanischen zum gothischen Stil. (Kolin in Böhmen.)

Der gothische Stil änderte nichts an dem Grundprinzip der Technik. Auch seine Formen lassen aufs deutlichste erkennen, daß sie unter der Wirkung des Hammers entstanden sind. Aber die Zeichnung ändert sich zeit- und stilgemäß und mehr als die Zeichnung, denn während der romanische Stil die Bänder flach hielt und sie nur mit vertieften Linien oder mit Farbe belebte, brachte die Gothik plastisches Leben hinein. Es ist ein charakteristisches Zeichen des gothischen Eisenstils, daß von unten her Buckeln in Laub und Bänder eingeschlagen sind, so daß Band und Laub und Fläche sich wellig heben und senken und so das bewegte Spiel von Licht und Schatten zur Zeichnung hinzutritt. Die Arbeit wird dadurch außerordentlich verfeinert, wie denn überhaupt die Eisenarbeiten gothischen Stils zierlicher und reicher erscheinen

als ihre Vorgänger. Dies zeigt sich z. B. ganz besonders an den überaus zierlichen durchbrochenen Kreuzblumen, welche als Beschläge für Griff und Klopfer die Mitte der Thüren verzieren. (Abb. 125.)

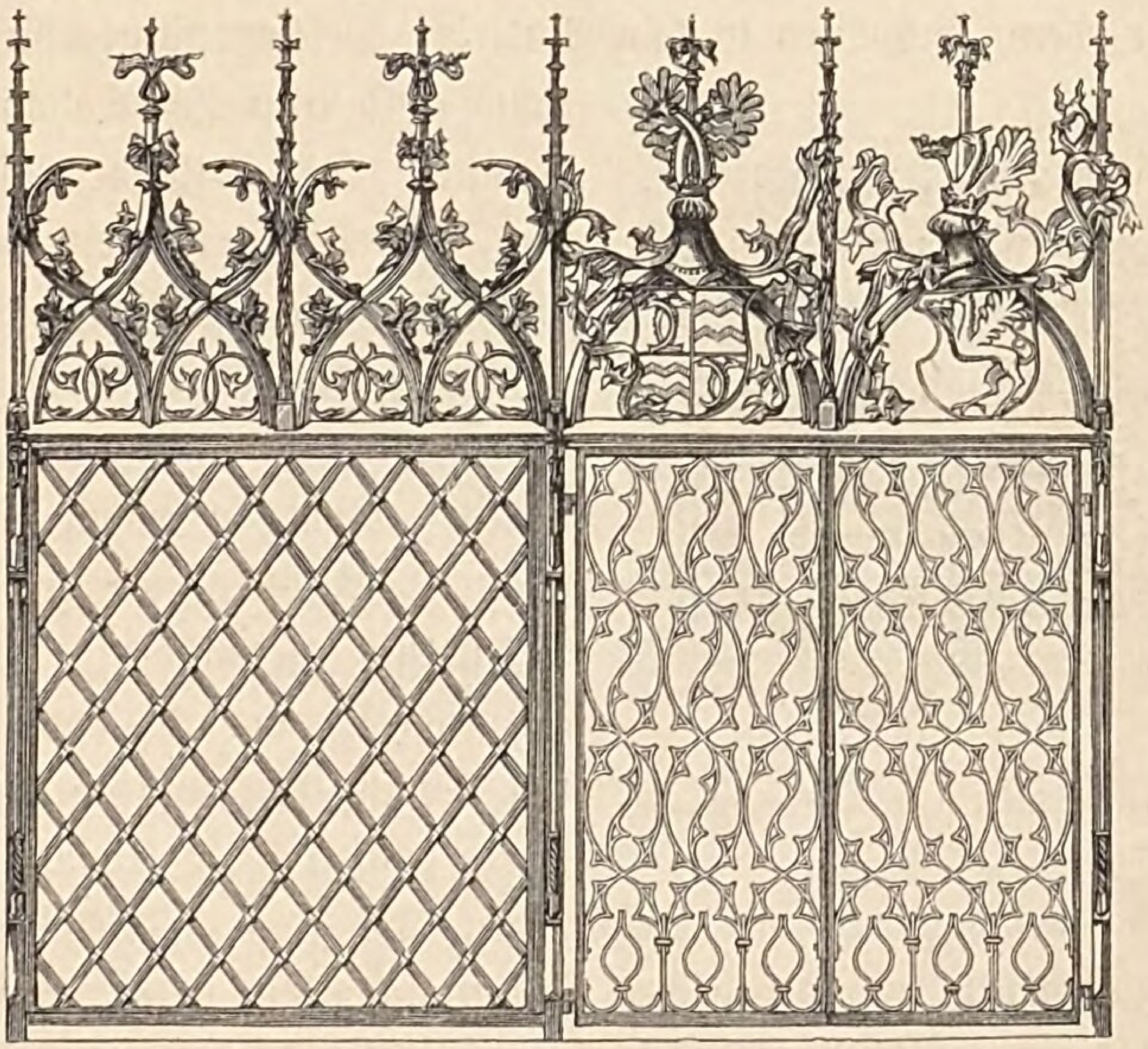
In der Zeichnung nähert sich das gothische Eisenornament pflanzlichen Motiven, aber es nähert sich denselben auch nur, denn das Eisen ist kein Material, welches naturalistische Laub- und Blumennachahmung gestattet. Die gothische Eisenkunst beweiset darin ein vollkommen richtiges Gefühl, indem sie ihr eigenes Laub, ihre eigenen Ranken und Blumen sich schafft. Nicht so richtig und so sicher verhielt sie sich der Architektur gegenüber, deren spezifische Ornamente, das aus dem Stein entsprungene Maßwerk, auch auf die Kleinkünste und insbesondere die metallischen überging. Fischblasen, Flamboyant und dergleichen finden sich nicht selten an den Schlössern gothischen Stils, zumal der späteren Zeit, und pflegen auch wohl die Gitterthüren auszufüllen. (Abb. 126.) Mit Vorliebe und nicht ohne Reiz und richtiges Gefühl werden die runden Griffe der Schlüssel aus Rosetten gebildet, eine Sitte, welche noch spät in die Zeit der Renaissance hinübergeht.



125. Gothischer Thürklopfer von Eisen mit gebuckelter Kreuzblume. 15. Jahrhundert. (Steiermark.)

Auch in der Färbung des Eisens wich die Gothik bald von der Weise des romanischen Stils ab, und auch darin

verfuhr sie mit richtigerem Gefühl, indem sie metallischen Glanz an die Stelle der Farbe treten ließ. Wo sie glänzen wollte, vergoldete sie ganze Gitter oder wenigstens deren reiche Laubbedeckungen. Dann verzinnte sie das Eisen, die Bänder, die Beschläge, die Schlösser und gab ihnen dadurch



126. Gothisches Eisengitter mit architektonischen Motiven, Tirol. (Nach Riewel.)

Silberglanz, und die Wirkung zu erhöhen, unterlegte sie das Eisen mit rothem Leder oder rothem Stoffe, welches an den Rändern oder aus den Durchbrechungen mit hübscher Wirkung hervortrat.

Noch auf eine stilistische Aenderung bei Beschlägen von Thüren und Kasten und Schränken ist aufmerksam zu machen.

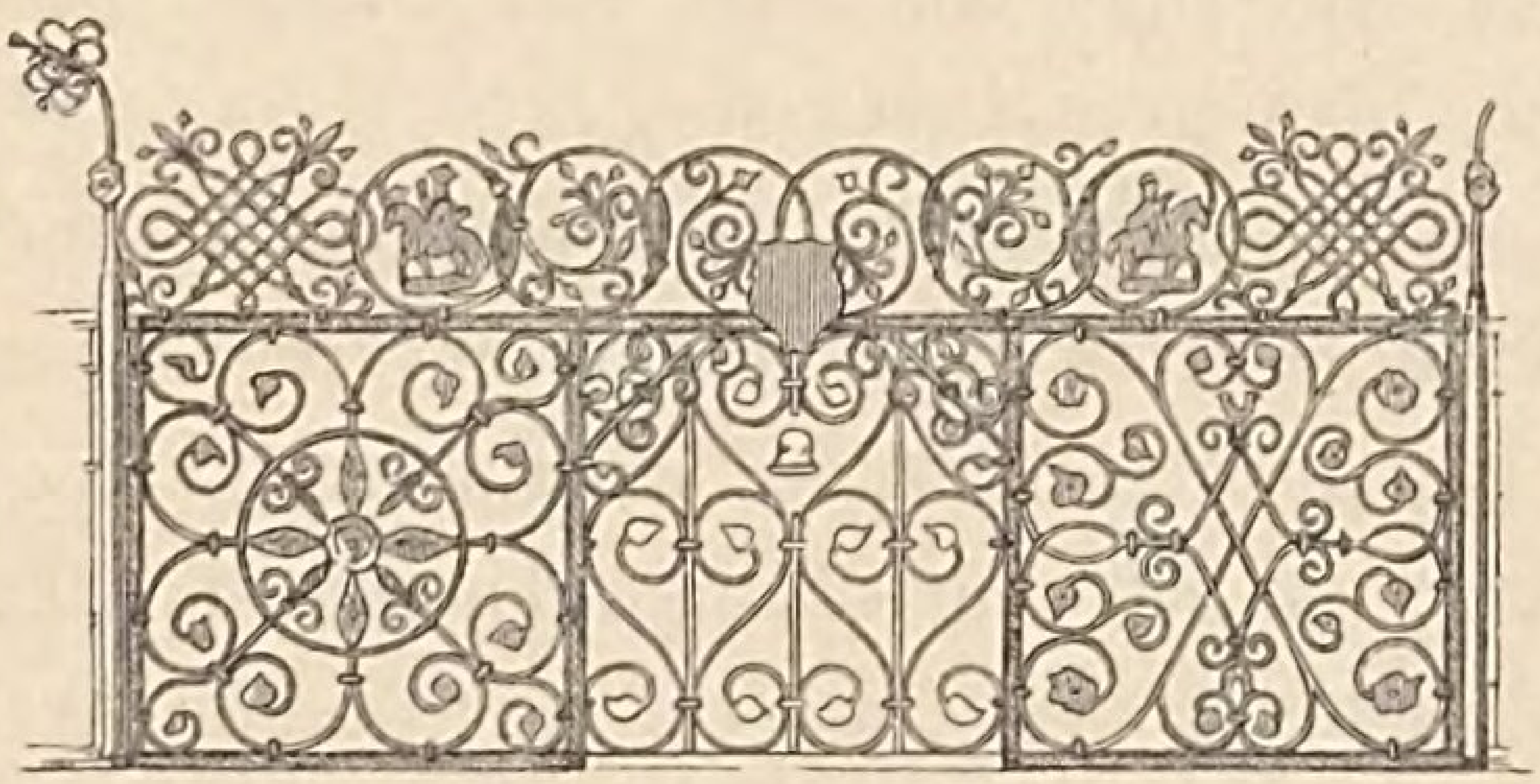
Die romanischen Thüren bildeten eine Fläche; die Eisenbänder konnten sich also nach Belieben über sie hin verbreiten. Die Gothik dagegen bildete nach ihrer Art die Thüren aus vortretenden Rahmen und vertieften Füllungen. Die Bänder waren also in solchem Falle auf die schmäleren Rahmen angewiesen und mußten sich darnach richten. Auch das Schloß erhielt dadurch Beschränkungen, und für die Füllung konnte Griff und Kreuzblume als Mittelornament entstehen. Diese constructive Aenderung von Thür und Schrank führte in der Renaissance noch zu weiteren Folgen.

Die Renaissance liebte es Thür und Geschränke nicht bloß plastisch, sondern mehr und mehr architektonisch zu gestalten. Der stark vortretende Schmuck aber der Ornamente, der Säulen, Giebel und Gesimse hinderte die Ausbreitung des Beschläges und der Schlösser. Die Folge war, daß diese sich nach und nach nicht bloß einzogen, sondern selbst auch auf die innere Seite verlegt wurden, so daß nicht einmal die Angeln, sondern schließlich nur die Thürgriffe sichtbar blieben. Dadurch mußte aber die Kunst an diesen Gegenständen verkümmern, während der mechanisch-technische Theil der Schlösser bei weitem genauer, sinnvoller und complicirter ausgeführt wurde.

Dessenungeachtet sank die Eisenkunst in der Renaissance durchaus nicht; sie fand nur zum Theil andere Anwendung. Sie warf sich insbesondere auf überaus reich gestaltete Gitter, sei es Thüren, Oberlichtgitter, Einfassungen von Brunnen und Grabmonumenten, Altarschranken u. s. w., welche klar durchbrochen ebenso in den gewundenen Ornamenten der Renaissance wie in einer den Eisenarbeiten dieser Zeit ganz

eigenthümlichen Art von Laub und krönenden Blumen ausgeführt wurden. Die Renaissance verwandelte dabei die flachen Bänder oder das kantige Stabeisen in Rundstäbe, welche durch einander gekreuzt, gewunden und geflochten wurden, oft in sehr künstlicher, klug ausgesonnener Weise. (Abb. 127.)

All das war ächte, mustergültige Schmiedearbeit. Doch wie die Kunst dieser Epoche auch auf anderen Gebieten die



127. Renaissancegitter von Eisen mit Blumen und gewundenem Stabwerk. 16. Jahrhundert. (Steiermark.)

Gränzen des Rechten überschritt, so auch hier. So versuchte sie figürliche Verzierung im Eisen, theils indem sie die Figuren aus dem Eisenblech herausschnitt, theils indem sie dieselben in runder Fülle aus solidem Metall (nicht hohl treibend) mit scharfem Stahl und Hammer herausmodellirte oder vielmehr herausschnitt — eine sehr mühsame Kunst, welche nur unvollkommene Resultate erzielte. Die Veranlassung zu solchen Versuchen lag in den plastischen Tendenzen der Renaissance, welche mit dem werdenden Barockstil nur zunahmen, welche übrigens auch die gute Veränderung hervorbrachten, daß das eckige, architektonisch scharfkantige Stabwerk der Gothik in der Renaissance durch Rundstäbe ersetzt wurde.

Auch das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert blieben der Eisenkunst und ihrer richtigen Technik getreu, ja sie bedienten sich derselben großartiger noch als die vorausgegangenen Kunststile, obwohl die Willkür der barocken und Rococoornamente grade der Ausführung in geschmiedetem Eisen nicht günstig erscheint. Die Eisenkünstler dieser Epoche aber überwanden das Hinderniß, ja sie benützten es zu staunenswürdigen Kraftleistungen. Als solche müssen wir zahlreiche Thore und Gitter des achtzehnten Jahrhunderts (z. B. in Wien) bezeichnen, an denen man aber das aussetzen wird, daß sie viel zu viel von ihrem schweren und festen Material verwendet haben.

So hatte sich die Eisenkunst am Schluß noch zu den großartigsten, vielleicht über ihre Gränzen hinausgetriebenen Leistungen erhoben. Da kam — zugleich mit dem Sinken allen Kunstgewerbes — das Gußeisen und trat an die Stelle des geschmiedeten Eisens. Die Arbeit war freilich um so vieles leichter und billiger, dagegen auch um so viel unkünstlerischer und unsolider. Der Eisenguß konnte nichts anderes thun als sich an seine geschmiedeten Vorbilder halten, diejenigen aber, welche er im herrschenden Geschmack vorfand, waren die langweiligen Muster des Empirestils. Lanzen, Spieße, Piken bildeten die Gitter. Diese konnte der Eisenguß leicht herstellen, nicht aber das frei und plastisch sich bewegende Laub und Gewinde oder Muschelornament der vorausgegangenen Kunststile. So war es eine lahme und zahme Kunst, die des Gußeisens, als traute sie sich nicht. Heute zwar ist sie zu feineren und vollkommneren Leistungen herangebildet worden, heute aber ist auch das geschmiedete Eisen

wieder zu neuem Leben erweckt und nimmt für sich die künstlerische Arbeit aufs Neue in Anspruch.

Aus dieser kurzen Geschichte der Eisenkunst ziehen wir die folgenden Lehren:

1. Die Eisenkunst hat ihren eigenen Stil, beruhend auf der Technik des Schmiedens.

2. Dieser Stil ist unabhängig von den historischen Kunststilen; er gehört nicht einem einzelnen derselben an, vielmehr sind ihm alle gefolgt, aber jeder hat ihn nach seiner besonderen Weise modificirt.

3. Die Eisenkunst hat ihre Gränzen; die Gränzen sind gesetzt durch die Art und Schwierigkeit der Technik und die Eigenschaften des Materials. Durch diese Gränzen ist figürliches Ornament ausgeschlossen. Die Eigenschaften des Materials, die Schwere, die Festigkeit, die Zähigkeit empfehlen Sparsamkeit in der Verwendung des Materials, daher Schlankheit der Stäbe, viel Licht im durchbrochenen Gitterwerk: je schlanker, dünner, zierlicher, durchsichtiger, je schöner und reiner die Wirkung.

4. Die historischen Stile haben das Eisen zum Theil gefärbt, polychromirt, verzinnt und vergoldet oder ihm seine natürliche Farbe gelassen. Von anderer Verzierung der Oberfläche wird noch die Rede sein.

5. Das Gußeisen hat, bis jetzt wenigstens, keinen eigenen Stil geschaffen. Es folgt in seinem Kunstcharakter dem geschmiedeten Eisen, obwohl die Technik beider so verschiedenartig wie möglich ist. —

Die künstlerische Reform der modernen Industrie hat nun, wie bemerkt, das geschmiedete Eisen als Kunstzweig

wieder aufgenommen, und zwar in einer so ausgedehnten und großartigen Weise, daß diese Wiederaufnahme als ein wahrer Gewinn zu erachten ist. Dennoch veranlaßt die Art, wie es geschieht, zu verschiedenen ästhetisch-kritischen Bemerkungen.

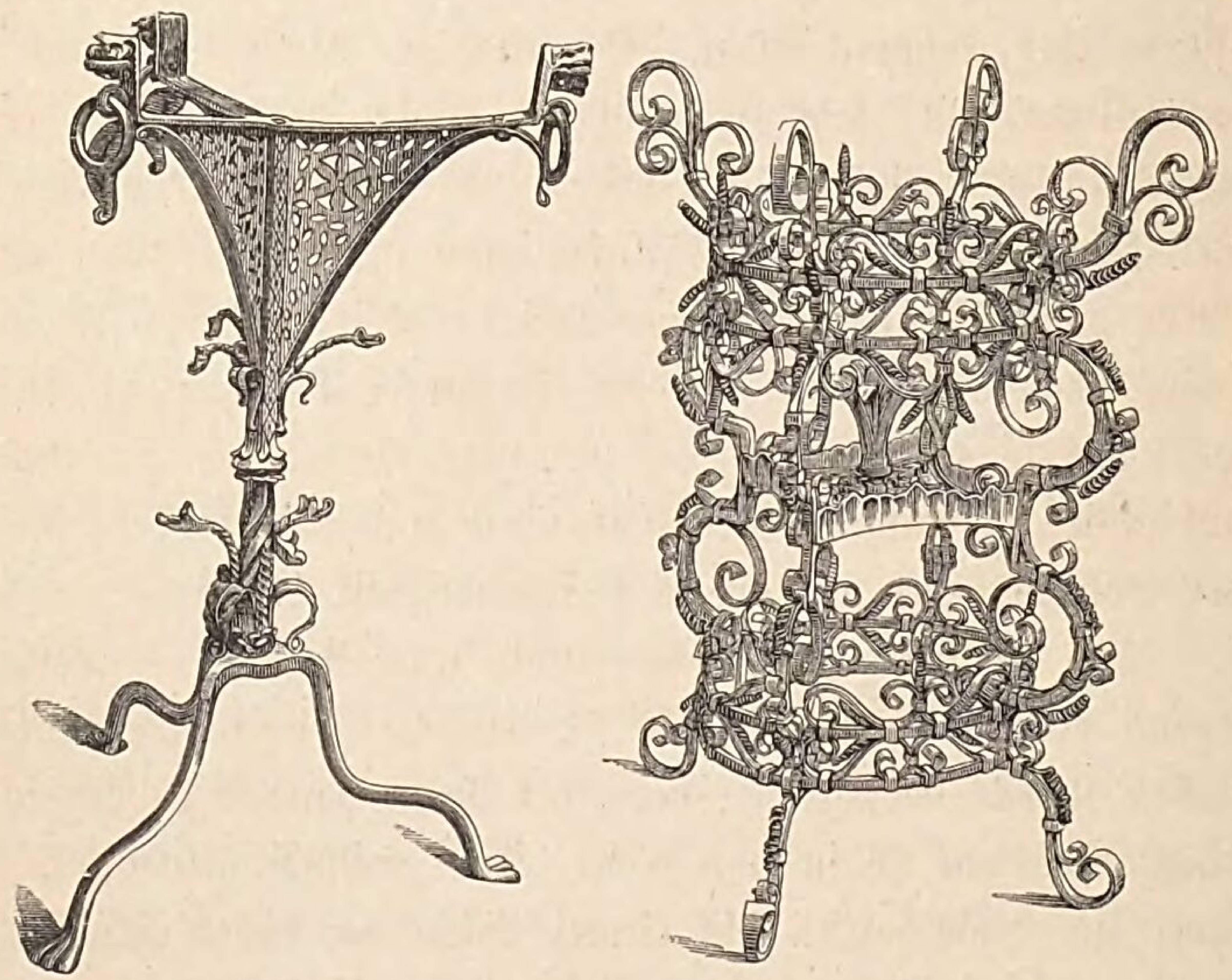
Die moderne Baukunst hat noch keinen eigenen Stil, wenn auch die Renaissance mehr und mehr in den Vordergrund tritt. Deshalb ist nichts dagegen zu sagen, wenn, je nach ihrer örtlichen Bestimmung, auch die neuen geschmiedeten Eisenarbeiten verschiedenen Stil zeigen, denn ein jeder hat seine, ihm und dem Material gemäße Weise. Man sieht daher heute vollkommen gelungene Gitter, Thüren, Einfassungen in Weise der Gothik, der Renaissance, selbst des Rococo, Arbeiten, welche man mit Vergnügen und Bewunderung betrachtet, ohne ihnen einen Vorwurf machen zu können. Das ist aber nicht immer der Fall. Vielmehr trifft häufig der Tadel, und mit vollem Recht, daß die Eisenarbeiten zu sehr aus der Seele des Architekten und nicht aus den Eigenschaften des Materials heraus gedacht und componirt sind. Das Eckige, Kantige, Lineare herrscht über dem Runden und Gewundenen und läßt mehr Maschine, Hobel und Feile als den Hammer erkennen; die Gitter sind zu dick, zu schwer im Stabwerk, zu dicht im Laub, daher zu wenig leicht und graziös und zu undurchsichtig für das Auge. Das scheinen ziemlich allgemeine Fehler zu sein.

Ein anderer Punkt, der zur Erörterung herausfordert, ist die Färbung der Oberfläche. Nach aller Regel werden diese modernen Eisenarbeiten überall schwarz gefärbt. Das geschieht nun zum Theil, um sie gegen den Rost zu schützen, allein es ist nicht zu verkennen, daß diese sargartige Schwärze

sehr unschön steht und zugleich, was nicht sein soll, dem Eisen seinen Metallcharakter nimmt. Es muß die Oberfläche in einer Weise gehalten werden, welche dem Eisen eben diesen seinen Charakter und seine natürliche Farbe mit gewissem mäßigen Glanze läßt. Je härter und glänzender die Oberfläche, je mehr wird sie dem Rost widerstehen. Die Engländer (insbesondere die Firma Hart & Son) haben versucht das Eisen zu polychromiren und haben sich dabei im Ganzen maßvoll und harmonisch verhalten, doch auch nicht, ohne dem Charakter des Eisens zu nahe zu treten. Verzinnung, Vergoldung, wo sie zulässig erscheinen, sind solchem Verfahren immer noch vorzuziehen. Das Beste bleibt immer die eigene Farbe des Metalls.

Zum dritten ist die bereits höchst bedeutungsvolle Ausdehnung zu beachten, welche das Eisen auf das Gebiet des Hausgeräths hinüber genommen hat. Auch das geschieht nach Vorbildern früherer Zeiten, deren Tradition, soweit sie künstlerischer Art sind, durch den Verfall des modernen Geschmacks abgerissen war. Das Haus des neunzehnten Jahrhunderts hatte bisher nur noch Nutzgeräth von Eisen verwendet. Das war im Mittelalter und namentlich im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert anders gewesen. Das eiserne Hausgeräth von damals war nicht nur sehr mannigfach, wie Kamingeräth, Leuchter, Candelaber, Instrumente, Wandarme, Glockenzüge, Kasten und Kästchen u. s. w., es hatte auch allerlei Zierformen erhalten und sich mit Schmuck und Ornament versehen. (Abb. 128.) Das soll nun heute wieder kommen, ja durch das moderne Bedürfniß noch in erweiterter Weise.

Dagegen ist nun an sich durchaus nichts zu sagen, und es ist vollkommen angemessen, daß das eiserne Nutzgeräth sich auch durch Form und Verzierung in das Reich der Kunst erhebt. Wir verdanken auch diesem Bemühen bereits eine Reihe originell geformter Geräthe, insbesondere für Beleuch-



a. b.

128. Eisengeräth, a. gothisch-italienischer Waschständer, b. italienischer Blumenständer. 16. Jahrhundert. (Riewel.)

tung. Aber das Eisen überschreitet wohl seine Gränzen, wenn es sich zum reinen Luxusmaterial erheben will und dabei Mühe und Kunst nothwendig macht, welche es mit dem Edelmetall rivalisiren läßt. Diese Gefahr liegt nahe und ist nicht immer vermieden worden. Auch ist die Anwendung nicht immer die richtige. So sind z. B. an Laub und Win-

dungen reiche durchbrochene Bilderrahmen von geschmiedetem Eisen oder Ketten, welche Portieren und Vorhänge halten sollen, wohl kaum die rechte Art.

Wenn die künstlerische Gestaltung, die Formengebung der Eisenarbeiten auf ihrer Eigenschaft sich schmieden zu lassen beruht, so ist das doch nicht die einzige Technik, welche ihnen Zierde und Schmuck giebt. Es sind im Laufe der Kunstentwicklung, und sehr frühe schon, andere decorirende oder ausschmückende Weisen an Eisen und Stahl herangetreten, welche ganz vor allem ihre Ausbildung und Anwendung an Wehr und Waffen gefunden haben. Wir widmen ihnen daher schon an dieser Stelle die eingehende Besprechung, obwohl wir ihnen später wieder begegnen werden, da sie auch auf andere Metalle übergegangen sind und insbesondere mit der Goldschmiedekunst nächste Verwandtschaft haben.

Die Waffen zum Schutz und zum Angriff — wenn irgend etwas, so sind sie es, deren Form durch die praktischen Zwecke bedingt ist, denn bei ihnen handelt es sich ja buchstäblich um Leben und Tod. Aller Erfindungsgeist, der ihnen gewidmet wird, geht immer dahin das Leben entweder zu sichern oder zu nehmen. Das künstlerische Moment, soweit es die Form betrifft, kann daher nur ein zufälliges und ganz nebensächliches sein. Es liegt niemals in der Absicht. Wohl aber sind es nationale Eigenthümlichkeiten, mitunter auch die Mode, welche die Form abhängig erscheinen und auch wohl aus künstlerischem Gesichtspunkt eine Form vor der anderen vorziehen lassen. So sind national der krumme Türkensäbel und die grade spanische Klinge, so war die Rüstung des Ritters im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert

mehrfach von der Kleidermode bedingt, und so ist das Römerschwert mit seiner sanft anschwellenden Klinge gewiß schöner als das kurze, breite, grade Schwert des Landsknechts.

Wenn aber die künstlerische Absicht des Waffenschmieds auf die Form seiner Arbeit von sehr geringem Einfluß ist, so zeigt sie sich eben darum um so bedeutungsvoller in dem Schmuck, den er ihnen verleiht. Der Soldat, der Kriegsmann will glänzen, das ist seine Art und sein Recht, seine Waffe ist ihm lieb und theuer; es ist daher natürlich, daß er sie bräutlich geschmückt sehen will. So machen es die Wilden, so machten es die Alten, so die Mittelalterlichen und die Modernen, so ganz vor allem die Orientalen, die Erfinder der schmückenden Eisenkünste, welche darin für das Abendland die Lehrmeister geworden sind. Das frühe Mittelalter hatte von ihnen bereits den Ringpanzer entlehnt, der allerdings mit seinem Kettengeflecht kaum ein Feld zu künstlerischer Ausschmückung darbot. Als aber die ritterliche Rüstung im fünfzehnten Jahrhundert sich in den „Krebs“, den vollen geschlossenen Eisenharnisch von Kopf zu Fuß, verwandelt hatte, da zeigte sich auch rasch das Bedürfniß die Platten zu verzieren, und da waren es die Orientalen, von welchen die deutschen und italienischen Waffenschmiede die feineren und glänzenderen Weisen erlernten.

Die Deutschen und die Italiener hatten zuerst den Panzerplatten polirte, durch leichte Grate getrennte Flächen gegeben und dann sie abwärts mit Riefen oder Cannelüren versehen. Insbesondere das Letztere sollte der Festigkeit dienen, beides aber versah das Metall mit spielenden Lichtern und Reflexen und gab ihm dadurch eine glänzende Erscheinung. Dann

kam die Vergoldung, vergoldete Ornamente im Stil der Zeit, d. h. der Renaissance, Laubwindungen, Arabesken mit Emblemen, Mascarons, phantastischen Figuren, Trophäen u. s. w. Dieselben Ornamente wurden auch geätzt und die leicht vertieften Gründe mit Schwärze (Niello) ausgefüllt, eine nicht sehr glänzende Art der Verzierung, aber von feiner Wirkung durch den Gegensatz der Ornamente von polirtem Stahl zu dem schwarzen Grunde. Die Technik ist gröber, aber der Effect den Silberniellen ähnlich. Der Aetzung zur Seite trat in noch vollkommnerer Kunst eine andere Weise, welche ihre Ornamente in leichtem Relief aus dem harten Stahl herausschlug und also Helm und Schild und Panzer überzog, eine schwierige Technik, die aber von den Waffenschmieden mit solcher Vollendung geübt wurde, daß man selbst reiche figürliche Darstellungen sich mit Vergnügen gefallen läßt. Augsburger, Nürnberger, Innsbrucker, Mailänder Plattner waren gleich ausgezeichnet darin und bewiesen sich als wahre und volle Künstler. (Abb. 129.)



129. Helm mit getriebener figürlicher Verzierung. 16. Jahrhundert, 1. Hälfte. (Paris.)

Das waren die Weisen, welche die abendländischen Waffenschmiede als die ihnen eigenthümlichen übten. Da lernten sie aus der Beute der Türkenkriege an den orien-

talischen Waffen, an Helm, Schild, Panzer, sowie an den Klingen der Säbel und Dolche, an den Lanzenspitzen und bald auch an den Gewehrläufen die Tauschirkunst kennen, eine Kunst, welche bei den Indiern und Persern, man kann nicht sagen wie lange, schon in Uebung stand und grade damals mit höchster Feinheit und Vollendung ausgeführt wurde.



130. Schwertgriff mit Goldtauschirung. 16. Jahrhundert. (Kaiserl. Sammlungen in Wien.)

Die Tauschirkunst (tausio), auch Damascinirung genannt, das ist die Einlage eines Metalls in ein anderes, eines edlen Metalls in ein unedles oder unedleres, also Gold und Silber in Eisen und Stahl, auch in Bronze. Sie läßt sich daher auch als ein besonderer Zweig der Goldschmiedekunst betrachten und gilt als solcher auch heute noch in Indien und Japan, indem sie Schmuck und Geräthe und Gefäße schafft oder verziert. Damals aber waren es ganz vorzugsweise die Waffenschmiede, die orientalischen und dann auch die europäischen, welche sie übten und anwendeten, und unter den europäischen in erster Linie die spanischen, welche die altarabisch-maurische Kunst direct fortpflanzten, und sodann die italienischen. (Abb. 130.) Beide, Spanier und Italiener, verbanden auch die Tauschirkunst mit dem getriebenen Reliefornament.

Die Technik des Tauschirens ist aber nicht eine und

dieselbe. Nach der ältesten und ächtesten, heute insbesondere noch in Indien und Japan geübten Art wird die Zeichnung aus dem Metall des Grundes herausgravirt und zwar schwalbenschwanzartig unterschnitten, und sodann ein Gold- oder Silberdraht in die Vertiefung eingeschlagen. Die Zeichnung, golden oder silbern auf grauem Stahl oder schwarzem Eisen, bildet nach Weise der Orientalen zierliche Arabesken, dichter und daher von glänzenderer Wirkung im Orient, meist offener und sparsamer, auch zierlicher wohl in der europäischen Nachahmung. Das Gold oder Silber ist platt geschlagen und bildet glatt und glänzend eine Fläche mit dem Grunde. Es giebt in Indien aber eine Ausnahme, bei welcher der Golddraht in einem leichten, fühlbaren Relief sich erhebt und außerdem so dicht sich durch einander und in einander verästelt, daß die ganze Eisenfläche goldig erscheint — eine heute viel gesehene Arbeit, welche Klingen und Stahlgriffe, mehr aber noch allerlei Ziergeräth überzieht.

Mit dieser, der eigentlichen und ächten Tauschirarbeit, ist eine ähnliche wohl in der Zeit der Renaissance, jedoch selten geübte Technik verwandt, welche heute von den Japanern in ausgezeichneter Weise gepflegt wird. Diese Technik schlägt Silber und Gold, um es zu befestigen, in eine schwalbenschwanzartig ausgegrabene Tiefe ein, läßt aber die solide Masse so hoch über der Eisen- oder Stahlfläche stehen, daß sie mit schneidenden Werkzeugen als Relief behandelt werden kann. Ein solches Stück ist die schöne Renaissanceschale aus der Wiener kaiserlichen Sammlung. (Abb. 131.)

Die zweite Art des Tauschirens macht die ganze Oberfläche rauh und schlägt auf diese rauhe und alsdann heiß-

gemachte Fläche die zarten Goldfäden auf. Sie haften fest auf der rauhen Fläche. Die Arbeit ist leichter und weniger dauerhaft, doch ist auch diese Technik noch als eine ächte Tauschirarbeit zu betrachten.

Falsch aber und nur eine Imitation ist die dritte Art, bei welcher die Arabesken nur durch eingebrannte Vergoldung



131. Schüssel von Stahl mit geschnittenen Silbereinlagen in Relief. (Kaiserl. Sammlungen in Wien.)

hergestellt sind. Auch diese falsche Art wird heute im gesunkenen Orient geübt. Wenn gut ausgeführt, ist sie durch ein ungeübtes Auge schwer von ächter Tauschirarbeit zu unterscheiden. Eine solche Imitation, bei welcher das Gold mit dem Pinsel aufgetragen und sodann eingebrannt wird, ist im österreichischen Museum vom Leiter der chemischen Versuchsanstalt, Herrn Kosch, erfunden worden. Da sie

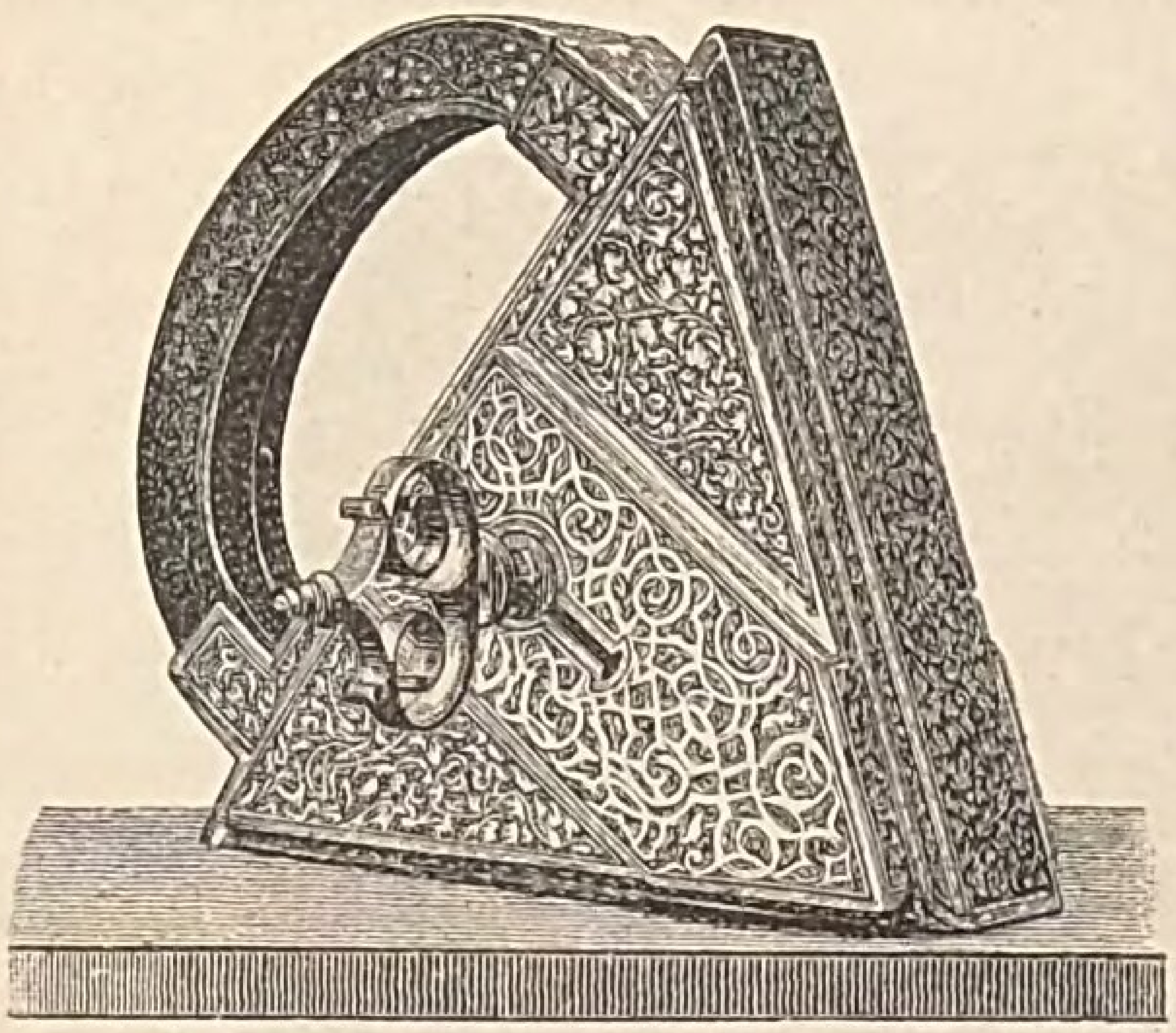
in Wien zu allerlei Schmuck und Geräth vielfach verwendet wird, so ist ihrer wenigstens zu gedenken.

Diese Tauschirarten haben, wie gesagt, im Orient wie in Europa Ausbildung und Anwendung vorzugsweise an den Waffen gefunden, aber beide, Orient wie Europa, sind darüber hinausgegangen. Und ebenso war es mit der europäischen Technik des Aetzens und Niellirens. Der Orient tauschirt noch heute allerlei Eisengeräth, sei es mit Silber, sei es mit Gold, sei es mit beiden zugleich, und nicht bloß Eisengeräth, sondern auch seine mit geschlagenen Arabesken überzogenen Messingbecken sind häufig ähnlich verziert, doch so, daß nicht Drahtlinien die Zeichnung bilden, sondern zarte, glänzende Silberbänder. Auch die Kunst der Renaissance hat die Tauschirkunst auf Geräth und Instrumente angewendet, und insbesondere stößt der Kunstsammler nicht selten auf kofferartige Eisenkästchen, welche ganz mit tauschirten Gold- und Silberornamenten überzogen sind. Häufiger noch sind jene Eisencassetten, welche auf allen Flächen nach europäischer Art mit geätzten Laubornamenten und Figuren überdeckt sind. Sie dienten zur Aufbewahrung von Geld oder Schmucksachen und sind gewöhnlich mit kunstvollem, nach drei und vier Seiten sperrendem Schloß versehen. Neben ihnen findet man (so im österreichischen Museum) Vorlegeschlösser von gewaltigen Dimensionen, Meisterstücke vermuthlich, mit der gleichen Art geätzter Ornamente allseitig verziert. (Abb. 132.)

Alle diese Kunsttechnik der Waffenschmiede im Zeitalter der Renaissance erstarb schon im sechzehnten Jahrhundert, und heute ist es bloß Spanien, welches mit gutem Erfolge

die ächte Tauschirkunst wieder aufgenommen hat und gleicher Weise auf Waffen wie auf Geräth (Abb. 133) in sehr vollkommener Weise anwendet, selbst in Verbindung mit getriebenem Relief nach Weise der alten italienischen Plattner.

Schon das siebzehnte Jahrhundert bedurfte jenes schweren und vollen Harnisches der alten Zeit nicht mehr und daher auch nicht der damit verbundenen Künste. Es brachte aber eine neue Technik, welche auch wohl früher schon vereinzelt sich gefunden hatte, die des geschnittenen Eisens. Ornamente, Embleme, Figuren wurden aus dem soliden Eisen mit scharfem Stahl in Relief herausgegraben, eine mühevolle Technik, deren Anwendung auch auf Degenknöpfe, Degenkörbe, Stichplatten, Pistolenbeschläge und dergleichen beschränkt blieb. (S. Abb. 15.) Gleichzeitig wurde auch die Gravirung zum Schmucke verwendet, indem Ornamente, Jagdbilder, Kriegsscenen in die Flächen der Beschläge eingravirt wurden.

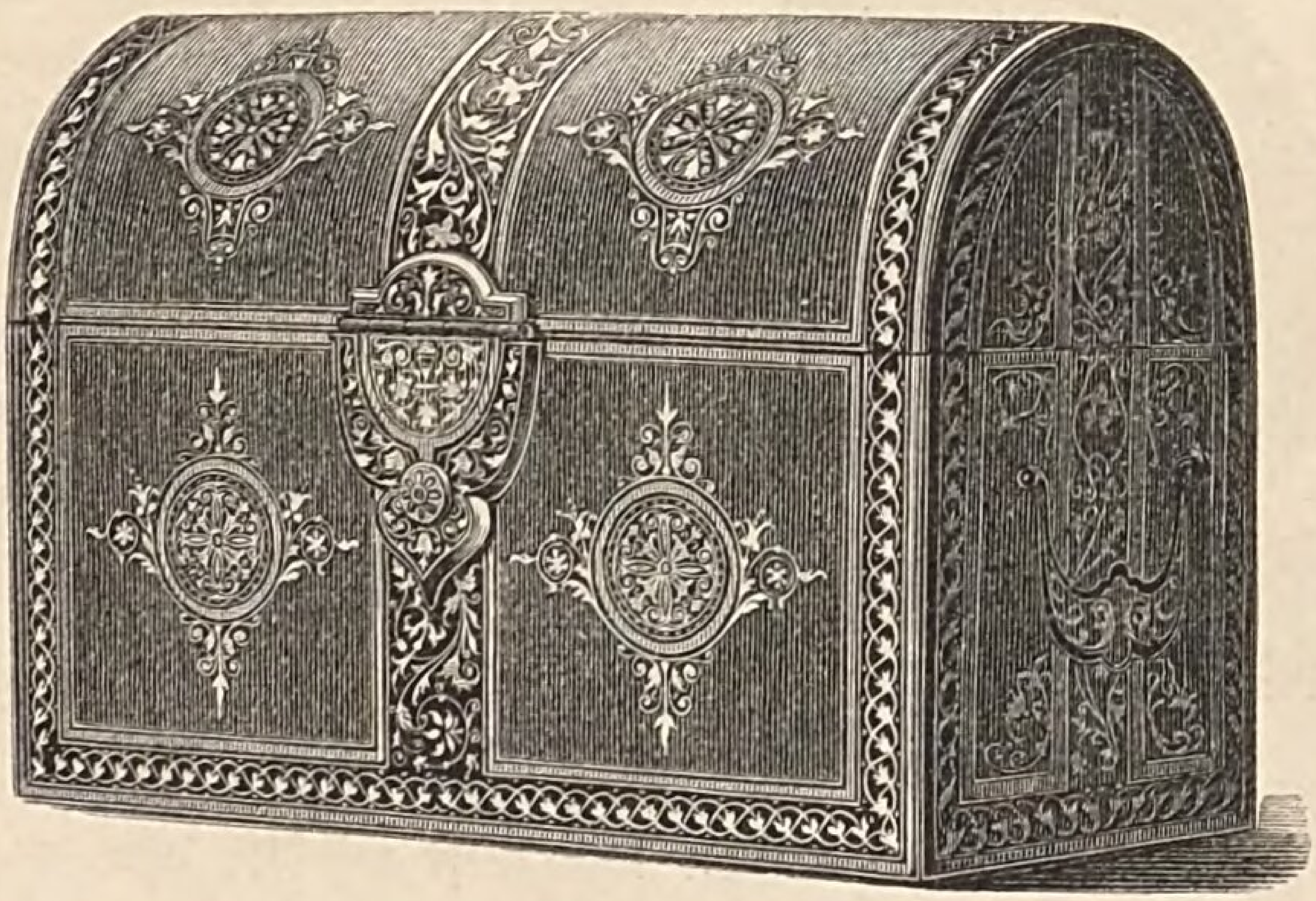


132. Eisenschloß mit geätzten Ornamenten 16. Jahrhundert. (Oesterr. Museum.)

Im achtzehnten Jahrhundert trat noch eine neue Technik hinzu, die des diamantirten oder brillantirten Stahls, welche von den Degengriffen auf eine Fülle von Modegegenständen überging, z. B. Schuhschnallen, Gürtelschnallen, Knöpfe, Brochen und Nadeln, Ketten und Gehänge. Sie kam als

Mode und ging wieder als Mode, bevor noch das Jahrhundert zu Ende war.

Aesthetisch-kritisch betrachtet, sind nun wohl alle diese Decorationsweisen des Eisens oder des Stahls von sehr verschiedenem Werthe, obwohl man keine derselben ihrem Material unangemessen nennen kann. Der polirte brillantirte Stahl ist mit seinen Glanzlichtern rein decorativ und daher



133. Eisencassette mit Gold tauschirt. Spanisch, modern. (Oesterr. Museum.)

von weniger eigentlich künstlerischer Bedeutung. Immerhin hat er am richtigen Orte hübsche Wirkung, und daher ist es nicht zu tadeln, wenn ihn die gegenwärtige Mode für allerlei Schmuck und Geräth wieder aufnimmt. Das geschnittene Eisen ist zu mühsam und zu wenig decorativ, und nur von Reiz bei sehr vollendeter Ausführung, daher wohl nur in Ausnahmsfällen als Zeugniß ganz besonderer Geschicklichkeit zu verwenden. Auch das geschlagene Relief, obwohl leichter und mehr im Großen zu verwerthen, zur Bedeckung größerer

Flächen, ist wenig decorativ; sein Reiz liegt in Zeichnung und Relief, in dem, was zugleich der hohen Kunst angehört. Zudem hat sich der Kreis seiner Verwendbarkeit verringert, seitdem Helm, Schild und Panzer aus dem Gebrauche hinweggefallen sind. Dagegen fände die Aetzung (s. Abb. 132), eine äußerst angemessene Verzierung eiserner Flächen, heute vielfache und vortreffliche Anwendung, insbesondere bei den eisernen feuer- und einbruchsicheren Kassen, welche ganz unkünstlerisch, ganz ordinär mit Lackfarben überstrichen sind, — ein Anstrich, der noch dazu Holz nachahmen soll. Die Technik ist leicht, die Wirkung zwar nicht groß, aber eine schöne und reiche Zeichnung kann ihr zu Hülfe kommen. Es ist zu verwundern, daß diese leichte und zierliche Verzierungsweise von der modernen Eisenkunst noch so geringe, ja gar keine Beachtung gefunden hat.

Am besten freilich fährt das Eisen mit der ächten Tauschirkunst, sei sie nun mit Gold oder Silber. Sie ist ebenso anwendbar auf dem Runden wie auf der Fläche. Sie wirkt durch den Gegensatz der hellen und dunklen, der glänzenden und matten Metalle, sie wirkt zart und fein oder reich und glänzend, sie wirkt durch Linie uud Zeichnung, wie durch Farbe und strahlende Politur, zumal wenn zum linearen Ornament breitere Gold- und Silberplättchen hinzukommen. Sie ist gleich geeignet für die orientalische wie für die europäische Anordnung des Ornaments, d. h. die Flächen völlig überziehend oder auf einzelne Theile beschränkt. Ihre Wiederaufnahme von der modernen Kunst zur Verzierung der Schußwaffen und der blanken Klingen, wie es noch heute im Orient der Brauch ist, sowie für Schmuck und Geräth ist

daher dringend zu empfehlen. Freilich bedarf es einer sicheren künstlerischen Hand und die Ausführung erfordert Mühe und Geduld, also auch Zeit und Geld. Aber diese sind dem Luxus und dem Luxusgeräth noch nie ein Hinderniß gewesen.

---

6. Kapitel.

Bronze.

Bei keinem Material ist die Kunst nach der Höhe wie nach der Tiefe so eine und dieselbe wie bei der Bronze; bei keinem ist daher auch die Scheidung in Kunst und Kunstindustrie, von der in der Einleitung gesprochen worden, so schwer, so undurchführbar. Bronze dient der monumentalen Kunst und dem Hausgeräth, zu großen und zu kleinen Figuren; in allen Fällen ist die künstlerische Behandlung des Materials eine und dieselbe. Die folgenden Bemerkungen, welche von der kunstindustriellen Seite ausgehen, treffen daher auch die hohe Kunst.

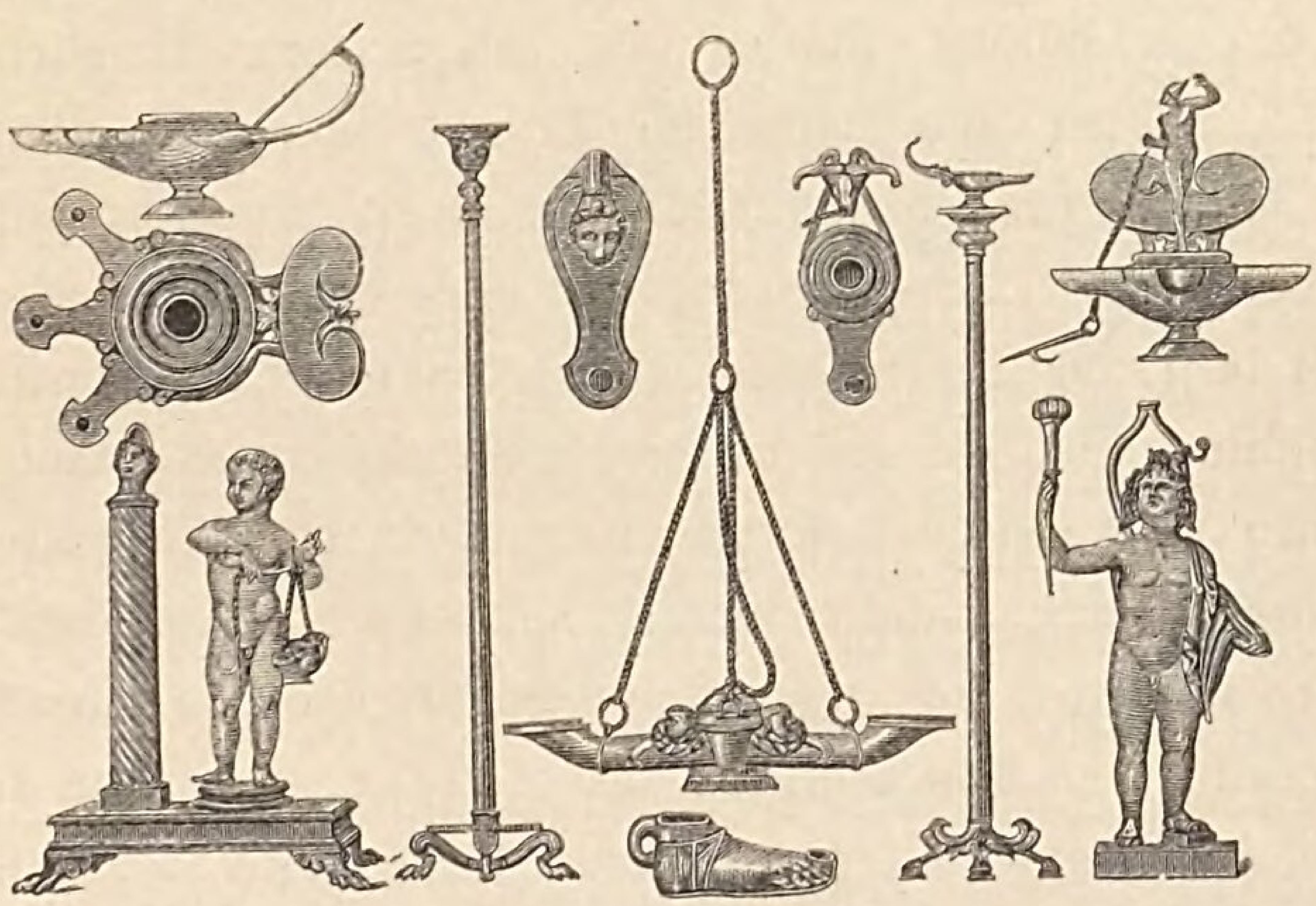
Bronze ist ein zusammengesetztes Material, in ächter Weise aus Kupfer und Zinn vermischt, deren Quantitätsverhältnisse nicht immer die gleichen sind. Diese Verschiedenheit der Mischung macht aber keinen Unterschied im künstlerischen Stil. Ebensowenig rufen die verwandten oder zum Ersatz dienenden Metalle, wie Messing und Zink, oder Mischungen mit Zink, andere Stilgesetze hervor.

Der Kunststil der Bronze ruht zunächst auf dem Guß,

sodann auf der ferneren Behandlung der Oberfläche und drittens auf der Farbe, oder auf Guß, Ciselirung und Patina.

Das ist bereits bei den Aegyptern der Fall gewesen, drei- bis viertausend Jahre vor Christi Geburt. Aber es war nicht immer noch ausschließlich der Fall. Die heroische Zeit Griechenlands übte nicht den Guß, sondern hämmerte das Erz zu dünnen Platten und belegte damit Architekturtheile, Thüren und ganze Wände und schlug die Platten mit Nägeln fest, vermuthlich eine uralt asiatische Kunst. Seitdem aber, seit die Griechen den Guß der Bronze gelernt, bildet dieser die Technik durch alle Zeiten und alle historischen Kunststile. Seitdem erst wurde die Bronze ein Material der höchsten monumentalen Kunst und zugleich ein Material für kostbares, reichgeschmücktes Geräth, würdig als Weihgeschenk die Götter zu ehren, und zugleich für eine Menge von einfachem Hausrath, der dem täglichen Gebrauche diente. Man kann sagen, die Bronze war das auserwählte Material der antiken griechisch-römischen Kunstindustrie (Abb. 134), und die hohe Kunst der Plastik theilte es mit dem Marmor. Diese außerordentliche Anwendung schwand mit der sinkenden Kunst des Mittelalters, das die Bronze durch Eisen oder Kupfer oder Holz ersetzte; sie schwand, um im Zeitalter der Renaissance sich neu wieder zu beleben. Die italienische Renaissance machte die Bronze wieder zum Material der hohen Kunst, schuf daneben die Medaillen von Bronze als neuen Zweig, beschränkte jedoch wieder die Anwendung der Bronze bei dem Hausrath im Vergleich mit der griechisch-römischen Zeit. Dem Beispiele der Renaissance folgte ununterbrochen das siebzehnte

und achtzehnte Jahrhundert, und im neunzehnten ist es ganz insbesondere Frankreich, welches die Bronze — und in der Kunstindustrie fast ganz allein — in Ehren und Uebung erhalten hat. Erst in jüngster Zeit stellen sich ihm andere Kunstländer und Kunststätten zur Seite, theils mit Nachahmung der Renaissance, theils der antiken Kunstwerke.



134. Antikes Bronzegeräth, Lampen und Candelaber. (Neapel.)

Mit Ausnahme der altasiatischen und der griechischen Kunst heroischer Zeit sind bei allen Völkern und Kunststilen Guß, Ciselirung, Patinirung die drei großen Fragen der Bronzegegenstände gewesen. Durch den Guß ist Bronze ein Material der plastischen Kunst, während die altgriechische Kunst, indem sie Wände und Flächen der Architekturtheile mit Bronzeplatten bekleidete, aus der Anwendung eine Flächendecoration machte. Ihre Mittel der Wirkung bestanden also nur aus Glanz und Farbe, während die eigentliche Bronze-

technik, der Guß, noch das Relief und das Runde, also Licht und Schatten, hinzubringt. Die altgriechische Metallbekleidung war daher im Vergleich eine unvollkommene Kunst.

Wir haben es hier nach unserem Zwecke nicht mit der Technik des Erzgusses zu thun; wir setzen ihre Kenntniß voraus oder überlassen sie anderen. Es ist aber nöthig zu bemerken, daß dem Guß eine vollendet durchgeführte Modellirung voraufgehen muß, sei es nun bei großen oder kleinen Figuren oder beim Geräth. Die Bronze zählt künstlerisch zu den edlen Metallen; die Griechen und die römischen Kunstfreunde haben auch das sog. „korinthische Erz" durchaus als Kostbarkeit aufgefaßt. Das edle Material aber duldet auch künstlerisch keine Rohheit und Oberflächlichkeit. Das Erz erlaubt ferner seiner Härte wegen keine nachträgliche wesentliche Verbesserung oder Verfeinerung in der Modellirung. Der Gegenstand soll daher auch so vollendet aus dem Guß hervorkommen, daß keine Löcher auszufüllen, kein Flickwerk zu machen, keine anhängenden Klumpen hinwegzunehmen sind.

„Aus der Hülse blank und eben
Schält sich der metallne Kern."

Es ist aber noch ein Grund vorhanden, welcher für Bronzewerke eine vollendet durchgeführte Modellirung verlangt. Das Erz ist glänzend und spielt in Glanzlichtern und Reflexen und wirkt mit tiefen Schatten. Dieser starke Gegensatz der Lichter und der Schatten läßt jede Rohheit doppelt roh und häßlich erscheinen, während er andererseits jene Lebendigkeit hervorruft, welche der Bronzeplastik eigenthümlich ist. Man stelle zwei Statuetten neben einander,

wie sie sich in allen Antikensammlungen finden, die eine von derber, grober Ausführung, die andere von feiner Durchbildung, und man wird sich des Unterschiedes, des Reizes auf der einen Seite, des Mangels auf der anderen sofort bewußt werden. Flüchtigkeit, skizzenhafte Behandlung ist nicht geeignet für Kunstwerke in Bronze.

Mit vollendeter Modellirung und möglichst vollkommenem Guß ist aber noch keineswegs alles geschehen. Es ist ein Irrthum zu glauben — ein Irrthum, welchem Bildhauer und Erzgießer heute nicht selten verfallen sind — daß mit vollendetem Gusse das Höchste und Letzte geleistet und die Ciselirung, d. h. die nachfolgende Behandlung der Oberfläche, überflüssig, ja höchstens ein nothwendiges Uebel sei*). Der Bildhauer will seine modellirende Hand erkennbar lassen und der Erzgießer in der Reinheit des Gusses seine Kunst zeigen. Freilich darf die Ciselirung die Plastik, wie sie aus der Hand des Künstlers hervorgegangen, nicht schädigen. Es ist aber auch keine Nothwendigkeit, daß sie es thue, wenn sie in nichts

---

*) Ich kann mir nicht versagen hierfür die Autorität Benvenuto Cellini's anzuführen, der in seiner Biographie bei Gelegenheit des Gusses der zum Perseus gehörenden Medusa also schreibt: „Und so gerieth mir „der erste Guß aus dem Ofen auf das allerbeste. Er war so rein, daß „meine Freunde glaubten, man brauche ihn nicht weiter auszuputzen. „Sie verstanden es aber so wenig als gewisse Deutsche und Franzosen, „die sich der schönsten Geheimnisse rühmen und behaupten dergestalt in „Erz zu gießen, daß man nachher nicht nöthig habe es auszuputzen. „Das ist aber ein närrisches Vorgeben, denn jedes Erz, wenn es gegossen ist, muß mit dem Hammer und Grabstichel nachgearbeitet werden, wie es die wunderbaren Alten gethan haben und auch die Neuen. „Ich meine diejenigen, welche in Erz zu arbeiten verstanden."

(Uebersetzung von Göthe.)

anderem besteht als in der Hinwegnahme der sog. Gußhaut und in nachfolgender Glättung. Und das hängt einzig von der Geschicklichkeit des Ciseleurs ab; auf dessen Ungeschicklichkeit aber oder auf den heutigen Mangel geschickter Ciseleure, über den der Bildhauer klagt, lassen sich keine ästhetischen Sätze gründen.

Die Erzgießer — oder vielmehr unsere Erzgießer — wollen möglichst die Gußhaut erhalten, und das gilt ihnen als Ideal. Die Gußhaut aber kommt niemals blank und glänzend aus der Thonform, sondern matt und körnig. Mit beiden Eigenschaften ist die Gußhaut eine Gänsehaut, und wie diese, rauh und stumpf, der menschlichen Haut ihre Reize nimmt und sie häßlich macht, so verhindert die Gußhaut die schönsten Wirkungen des Metalls, Glanz, Glätte und auch Farbe oder edle Patina.

Das Metall soll glänzen, weil es Metall ist, das ist seine Eigenthümlichkeit und sein Recht. Nur mit Glätte und Glanz kommt Bronze zur vollen Wirkung, zur Entfaltung ihrer Stärke; nur damit erreicht das Kunstwerk von Erz sein eigenthümliches, sein erhöhtes Leben. Die Ciselirung, welche die Gußhaut hinwegnimmt und die Oberfläche glättet, ist darum eine ästhetische Nothwendigkeit. Sie gehört zur Vollendung des Werkes, einerlei, ob es der monumentalen Kunst oder der Kunstindustrie gehört. In allen guten Perioden der Kunst sind auch die Arbeiten in Bronze auf ihrer Oberfläche also behandelt worden.

Es ist aber noch ein anderer Grund vorhanden, welcher die Ciselirung, das will sagen die Glättung der Bronze verlangt. Wir sagen Glättung, nicht Politur, denn der spiegelnde Glanz der Politur wäre in den meisten Fällen zu

weit geführt, weil er die Plastik tödten würde. Dieser Grund ist der folgende.

Man hat insbesondere an den Erzmonumenten der Gegenwart die Wahrnehmung gemacht und macht sie täglich, daß dieselben eine häßliche Oberfläche gewinnen oder daß sie, wie der Ausdruck lautet, schlecht patiniren. Sie gewinnen statt der glänzend grünen oder braunen Oberfläche der antiken oder Renaissancebronzen ein schwarzes, schmutziges, fleckiges, stumpfes Aussehen. Man hat (insbesondere in Berlin) nach der Ursache geforscht und hat sie in der verschiedenen Legirung, d. h. in dem verschiedenen Zinn- oder Zinkbeisatz nicht gefunden. Dagegen hat sich als vollkommen sicheres und zuverlässiges Resultat herausgestellt, daß die Patina von der Behandlung der Oberfläche abhängt: eine glatte Oberfläche patinirt gut, eine rauhe schlecht. Also wiederum glatte Ciselirung, nicht rauhe Oberfläche, sei diese nun die natürliche Gußhaut oder durch künstliche Behandlung, z. B. Schraffirung, herbeigeführt.

Ist gute Ciselirung die Ursache einer guten Patina, so ist gute Patina wieder die Ursache einer guten Farbe, oder sie ist mit der Farbe eines und dasselbe. Es ist nicht nöthig, daß es nur eine und dieselbe Farbe, ein und derselbe bestimmte Farbenton sei. Die antiken Bronzen finden wir gewöhnlich mit einer glänzend grünen Patina überzogen, die zuweilen wie eine Kruste, zuweilen auch nur wie ein Hauch erscheint, aber gleichfalls glänzend. Das ist die gute Patina, der „edle Rost", die Freude der Alterthümler. Man findet aber andere Bronzen, und insbesondere sind es die der Renaissance, welche sich in einem glänzenden Braun darstellen,

bald in lichteren Tönen, bald in dunklen bis zu einem tiefen Ebenholzschwarz. Alle diese Farben und Töne, wenn eben und glänzend, sind ästhetisch von gleichem Werthe und sind der Bronze natürlich. Die verschiedene Farbe hängt (zum Theil wenigstens, soweit sich bis jetzt wissen läßt) von den verschiedenen Mischungsverhältnissen ab. Mehr Kupfer giebt bräunliche oder bräunlich rothe Töne, mehr Zinn lichte und goldige. Man hat aber auch bei antiken Bronzen, bei jenen nämlich, welche aus der Erde hervorgegraben sind, die Bemerkung gemacht, daß die Beschaffenheit des Bodens, seine chemische Zusammensetzung auf die Farbe der Patina von Einfluß gewesen sei. Archäologen von Fach wollen darnach selbst die Fundstätten bestimmen. Die Bemerkung gilt namentlich auch der schönen, aber seltneren, tiefblauen Patina, welche manche antiken Bronzen auszeichnet. Diese Beobachtung kann richtig sein, sie ist wahrscheinlich, aber sie ist noch nicht chemisch-wissenschaftlich untersucht und constatirt. In keinem Fall ist das die alleinige Ursache der verschiedenen Färbung, da ja die wenigsten Bronzen der Erde entzogen werden.

Es ist aber auch anzunehmen, daß nicht Zeit und Mischung oder Lagerung allein die Farbe gemacht haben, wenigstens nicht immer, sondern daß die Kunst der Natur zu Hülfe gekommen ist. Es erscheint uns durchaus wahrscheinlich, daß eben sowohl die Alten wie die Künstler der Renaissance ihre grünen oder glänzend braunen Bronzen und insbesondere die Medaillen metallisch gefärbt haben. Wir schließen Letzteres aus dem Vergleich mit anderen Medaillen, welche solche Färbung oder künstliche Patina nicht erhalten haben. Wir schließen

das ferner aus dem heutigen Brauche, welcher die Bronzemedaillen künstlich braun und glänzend patinirt. Es wäre auch nichts Besonderes, da ja heute die Franzosen die gleiche Kunst vortrefflich verstehen und üben und die Orientalen sie immer geübt haben und es noch heute thun.

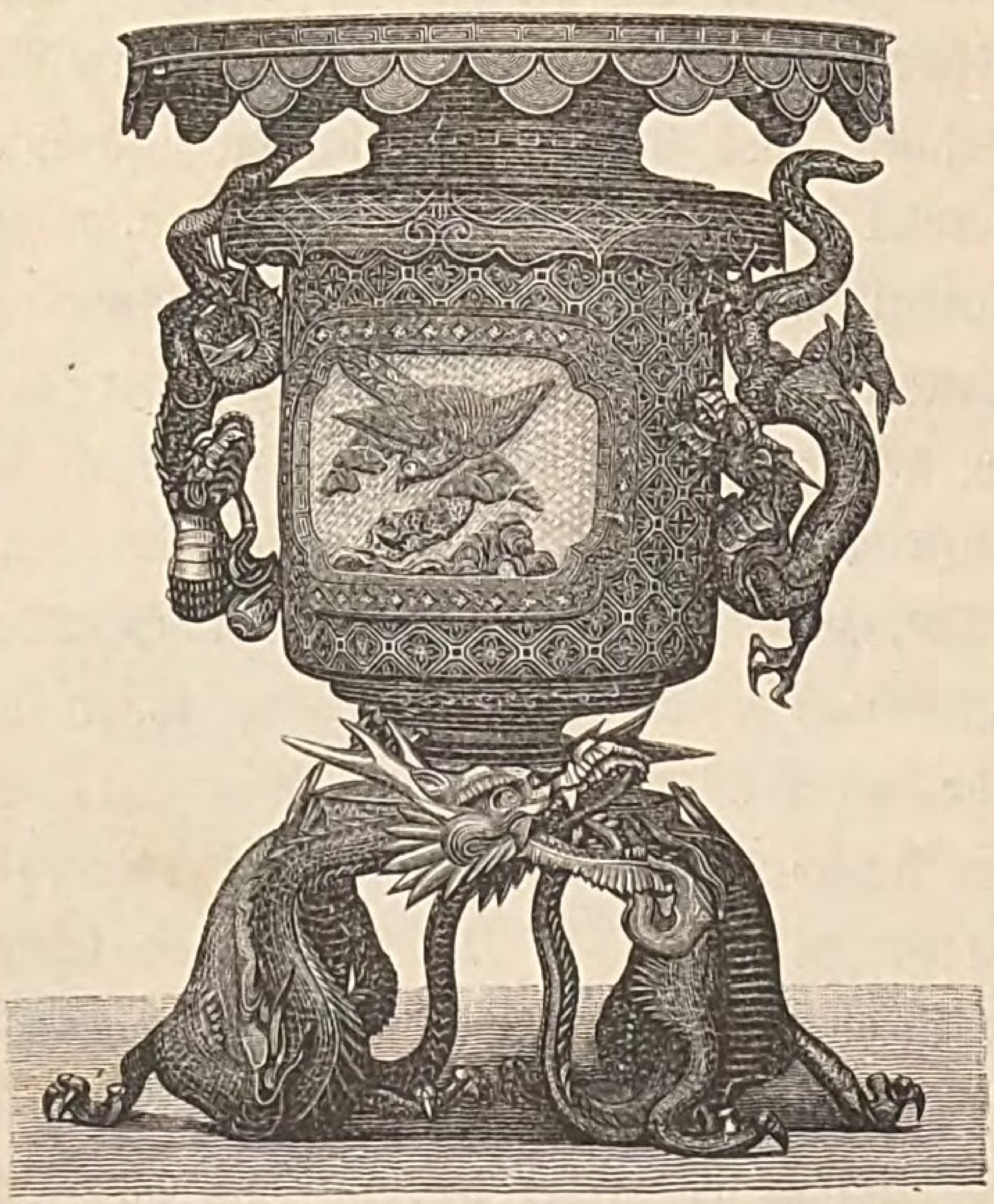
Diese Bronzearbeiten der Orientalen, der Indier, der Chinesen und ganz vor allen der Japaner, meist Götzenbilder oder vasenartige Gefäße oder gottesdienstliches oder Hausgeräth, sind ebenso reich in der Farbe wie mustergültig in der sonstigen Behandlung der Oberfläche. Vom lichten Gold und Rothbraun bis zum glänzenden Schwarz zeigen sie eine Fülle von Farbentönen, welche zum Theil den europäischen Bronzen gänzlich unbekannt waren, so diejenigen, welche in das Kaffee- und Chokoladebraun spielen. Dagegen fehlt ihnen die grüne Patina, der edle Rost des Alterthums. Die Oberfläche ist immer glatt und glänzend ciselirt und spielt mit vollem, wenn auch mildem Glanze. Der Guß der großen wie der kleinen Gegenstände, die oftmals von ganz bizarrer Bildung sind, ist von erstaunlicher Vollendung, Schärfe und Schönheit, ein Muster der Technik. (Abb. 135.)



135. Japanische Bronzevase.
(Graf Edmund Zichy.)

Dazu haben diese orientalischen Bronzen häufig noch eine weitere Decoration, welche ebenfalls den europäischen fehlt. Die Japaner überziehen die glatten Flächen in tau-

schirter Arbeit mit feinem silbernen und goldenen Netzwerk, oder sie legen, ganz wie sie Stahl und Eisen verzieren, solides, dickes Gold und Silber ein und behandeln dasselbe von oben her durch Schneiden und Ciseliren im schärfsten Relief, Arbeiten von äußerster Geschicklichkeit und von dem pikanten Reize, wie ihn alle die schönsten und originellen Arbeiten der Japaner zu besitzen pflegen. (Abb. 136.)



136. Japanische Bronzevase mit Silbertauschirung. (Oesterr. Museum.)

Die heutigen Franzosen haben daher auch recht gethan sich diese Reize der japanischen Kunst zu eigen zu machen. Wenn sie dazu auch die Bizarrerien der Japaner und Chinesen mit annehmen und nachahmen, so verleugnen sie freilich, was europäische Art ist und was die europäische Kunst Gutes besitzt. Formen und Zeichnung jener Ostasiaten sind uns fremd und für unser Formengefühl unschön, wenn es auch Ausnahmen giebt, aber ihre Materialbehandlung, ihre Farben, die Technik ihrer Decorationen sind uns lehrreich und nachahmenswerth.

Das kann freilich nicht ohne weiteres geschehen, die Farben der orientalischen oder der antiken und Renaissancebronzen lassen sich ohne künstliche Technik nicht herstellen, selbst diejenigen nicht, welche die Zeit geschaffen hat, wenigstens nicht für die Gegenstände der Kunstindustrie. Erzmonumente, die auf Jahrhunderte stehen sollen, mag man immerhin, nach richtiger Vorbehandlung, sich selbst überlassen und ihre Patina und Farbe von der Zeit erwarten. Statuen und Statuetten aber oder Geräth, das dem Schmuck und Brauch des Hauses dient, soll sogleich in der Harmonie der Wohnung seine coloristische Bestimmung erfüllen und muß daher auch von vornherein die richtige Farbe zeigen. Darin liegt die ästhetische Rechtfertigung der künstlichen Behandlung, mit welcher heute insbesondere die Franzosen die reizenden Töne ihrer Bronzen herstellen, zu deren Vermehrung ihnen die japanischen und indischen Muster behülflich gewesen sind. Es darf das jedoch kein fremdartiger Anstrich sein, sondern ein homogener, metallischer und solider Ueberzug, der schnell das herbeiführt, was die Zeit langsam und sicher doch bewirkt hätte.

Man muß sich aber gegenwärtig halten, daß das Ziel Schönheit ist und nicht Alterthümlichkeit. Daher ist es verwerflich, wenn die Franzosen Statuetten oder Gefäße nicht bloß grünlich patiniren, sondern durch chemische Mittel in ihren Tiefen grünspanartige Stellen hervorrufen, welche den Schein erwecken sollen, als sei der Gegenstand etwa in Pompeji oder Herculaneum an das Licht gekommen. Die Kunst will Wahrheit, nicht Täuschung, nicht falschen Schein.

Etwas anderes ist es aber, wenn der Gegenstand wirk-

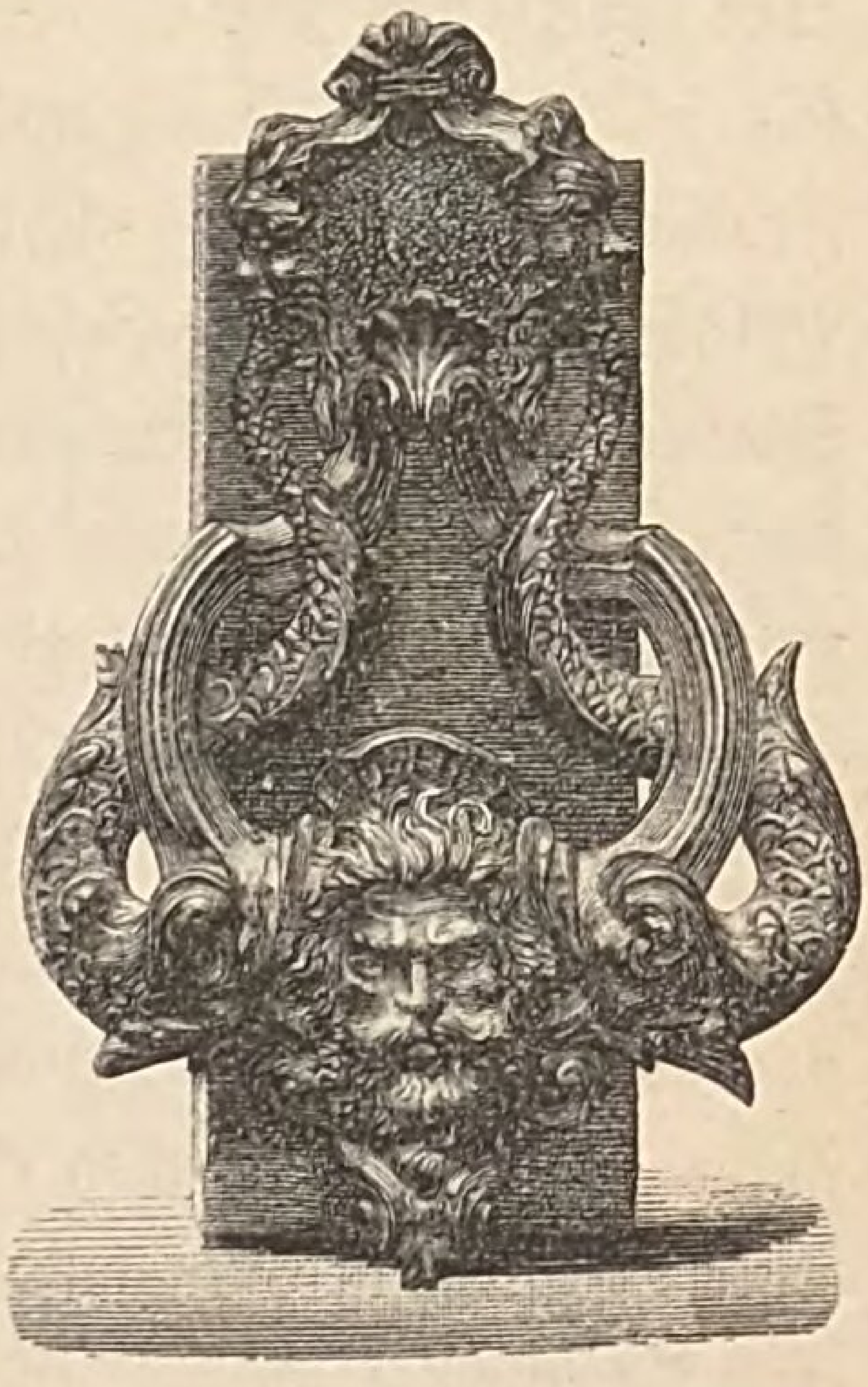
lich polychrom behandelt wird, wie das heute auch von den Franzosen geschieht. Es ist damit nicht etwa naturalistische Bemalung von Büsten und Figuren mit Oelfarbe gemeint, die verwerflich scheint, nicht deshalb, weil überhaupt Polychromirung der Plastik zu verwerfen ist, sondern deshalb, weil beide Materien, Oelfarbe und Bronze, zu verschiedenartig erscheinen, um sich ästhetisch zu vertragen, vor allem aber, weil das Metall der Bronze unter dem Anstrich allen seinen Reiz, seine eigenthümliche Schönheit verliert. Die Franzosen sind auch nicht in diesen Fehler verfallen, ihre Polychromirung von Gefäßen, Büsten, ganzen Statuen und Statuetten besteht vielmehr theils in Email, theils in Verbindung oder Einsetzung von farbigem Gestein, sowie in Hinzufügung von Silber oder Vergoldung. Damit ist ohne Zweifel eine sehr reiche und bunte Farbenwirkung zu erzielen.

Was die emaillirten Gefäße betrifft, so wird von ihnen in dem Kapitel über Email die Rede sein, denn bei ihnen ist das zu Grunde liegende Metall die Nebensache. Nicht so ist es bei den figürlichen Bronzen, bei denen gewöhnlich nur einzelne Schmuckstücke wie Diademe, Colliers, Gürtel, Fibeln und Agraffen emaillirt sind, während die Kleidung durch gestreiften Stein wie algierischen Onyx, die Augen ebenfalls durch eingesetzte Steine, die Lippen durch Färbung hergestellt sind, das Erz aber die Masse bildet.

Offenbar werden bei diesen Gegenständen zwei Kunstelemente mit einander vermischt und zwar insofern unrein, als ein klares Ziel nicht vorhanden ist, weder ein realistisches noch ein ideales. Es sei denn, daß Mohren oder Neger dargestellt werden, so handelt es sich nicht um Naturwahrheit,

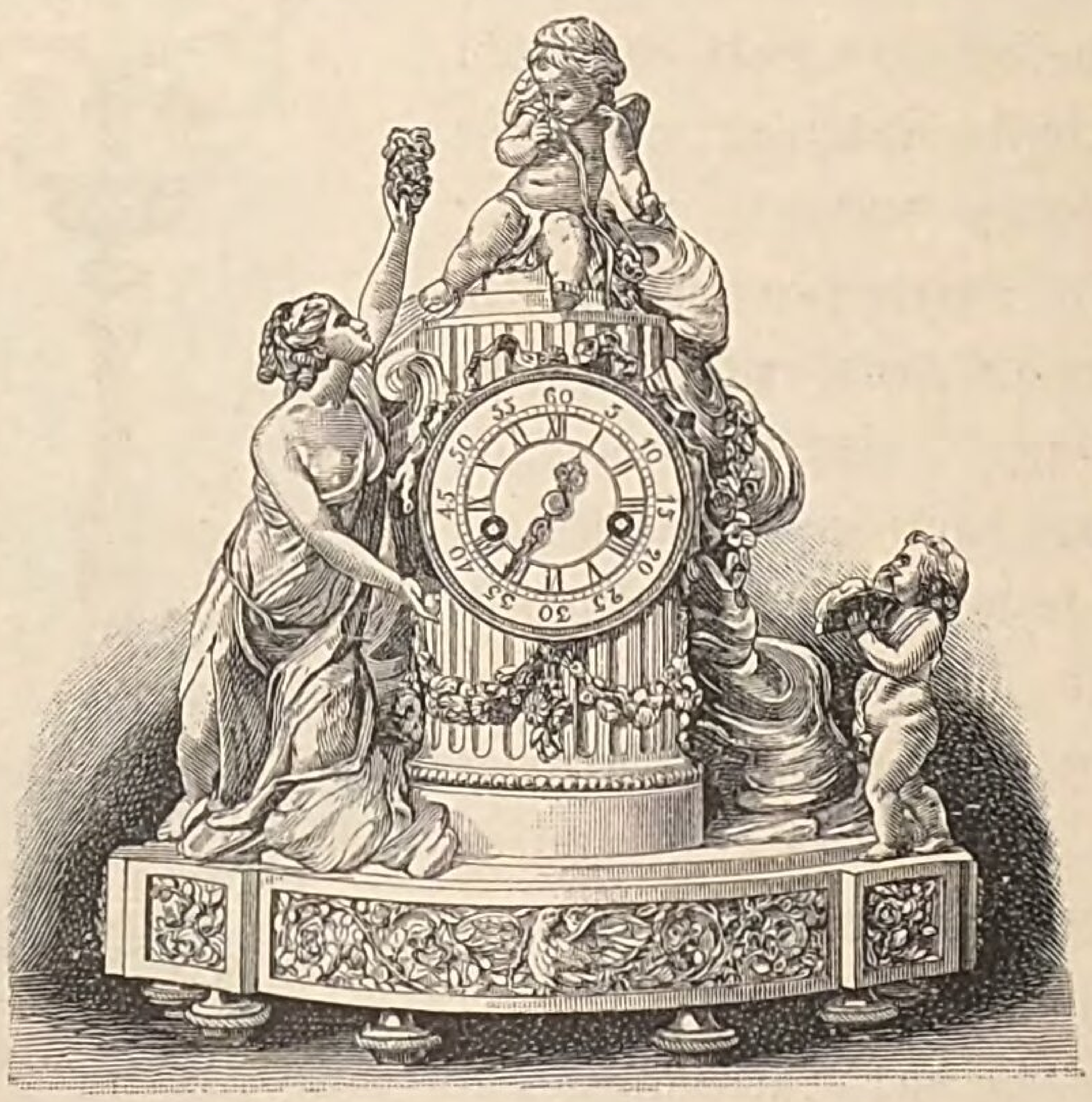
und auch bei diesen steht sie nur in zweiter Linie. Das künstlerische Ziel ist ein decoratives, und so wollen diese Gegenstände auch als Decoration beurtheilt werden, nicht als Werke der hohen und freien Kunst. Als Decoration haben sie am bestimmten Platze in bestimmter Umgebung zu wirken. Erfüllen sie hier harmonisch ihre Aufgabe, so kann man sich auch ihre Existenz, ihren „schönen Schein“ gefallen lassen.

Vom Standpunkt der Decoration will auch vor allen das Bronzegeräth beurtheilt sein. Sind es Statuen und Statuetten und Reliefs, welche den besprochenen unlöslichen Zusammenhang mit der hohen, der zwecklos freien Kunst darstellen, so ist bei dem Geräth der Zweck doch immer der Gebieter, welcher die Form bestimmt und auch das Bronzegeräth der abhängigen Kunst anreiht. Allein auch hier tritt das Material als ein edles zur Mitwirkung, und wie schon ausgesprochen wurde, daß die Bronze durchgebildete Plastik verlangt, so muß man auch sagen, daß sie im Geräth die edle, reine Form zur Voraussetzung hat. Edle, reine Form, das will sagen, symmetrisches, in guten Verhältnissen gegliedertes Profil, Schwung der Contouren, schön gezeichnetes, in vollendetem Relief ausgeführtes Ornament, gesunde zweckmäßige Bil-



137. Thürklopfer von Bronze, italienisch. 16. Jahrhundert.

dung, je nach Bestimmung. Dazu kommt, daß die Bronze sich für plastischen figürlichen Schmuck besonders geeignet zeigt, und daher bilden auch Figuren seit der erneuerten Vollendung der Plastik im Zeitalter der Renaissance einen bevorzugten Schmuck des Bronzegeräthes, der zu freier und reicher Gestaltung desselben führt. Man denke z. B. an



138. Uhr von weißem Marmor mit Figuren und Reliefs in vergoldeter Bronze. 18. Jahrhundert.

die nicht seltnen Thürklopfer des sechzehnten Jahrhunderts. (Abb. 137.) Insbesondere kommt diese Zierde im achtzehnten Jahrhundert den Uhren und Candelabern zu gute, freilich auch nicht selten in einer Anwendung, welche den Gegenstand vor diesem Schmuck fast suchen und verschwinden läßt. (Abb. 138.)

Tritt ein unedleres Metall, wie z. B. Messing oder Messingbronze an die Stelle, so werden die Stilanforderungen dadurch nicht geändert, aber die Ausführung, zumal im ornamentalen Theile, kann minder vollkommen sein. Der populäre Gebrauch, die Rücksicht auf Billigkeit kann von der Feinheit und Durchbildung der Arbeit dispensiren, hat aber nicht das Recht eine schlechte Form an die Stelle der guten zu setzen.


139. Moderner Bronzecandelaber, entworfen von V. Teirich.

Die eigentlichen und ächten Kunstepochen der Bronze, die griechisch-römische Zeit und die Renaissance, haben das Geräth auch immer in diesem Sinne behandelt, während China und Japan ihre Formcapricen darauf übertragen haben. Die antiken Bronzegefäße und Bronzegeräthe sind in der Form mustergültig, sie haben aber für uns in dieser Beziehung nur akademischen Werth, weil wir dieselben Gegenstände von anderem Material oder anderer Form gebrauchen. Tische, Sitzgeräth wie Sessel und Bänke, Bettgestelle und Kasten von Erz sind heute nicht mehr im Brauch und durch die moderne technische Vervollkommnung der Leuchtmittel ist auch das Beleuchtungsgeräth in seiner Form ein ganz anderes geworden. (Abb. 139.) Wir

haben allerdings Lampen und Candelaber, aber die Dochtlampen der Alten sowie ihre Candelaber geben uns keine Formmotive. Unsere Lampen benützen gar verschiedene Materiale und darunter auch Bronze und Messing in glatter Bildung und mit Relief, aber die Formen sind so verschiedenartig, daß man fühlt, die Industrie sucht und hat aus Mangel an Mustern die rechte Form noch immer nicht gefunden.

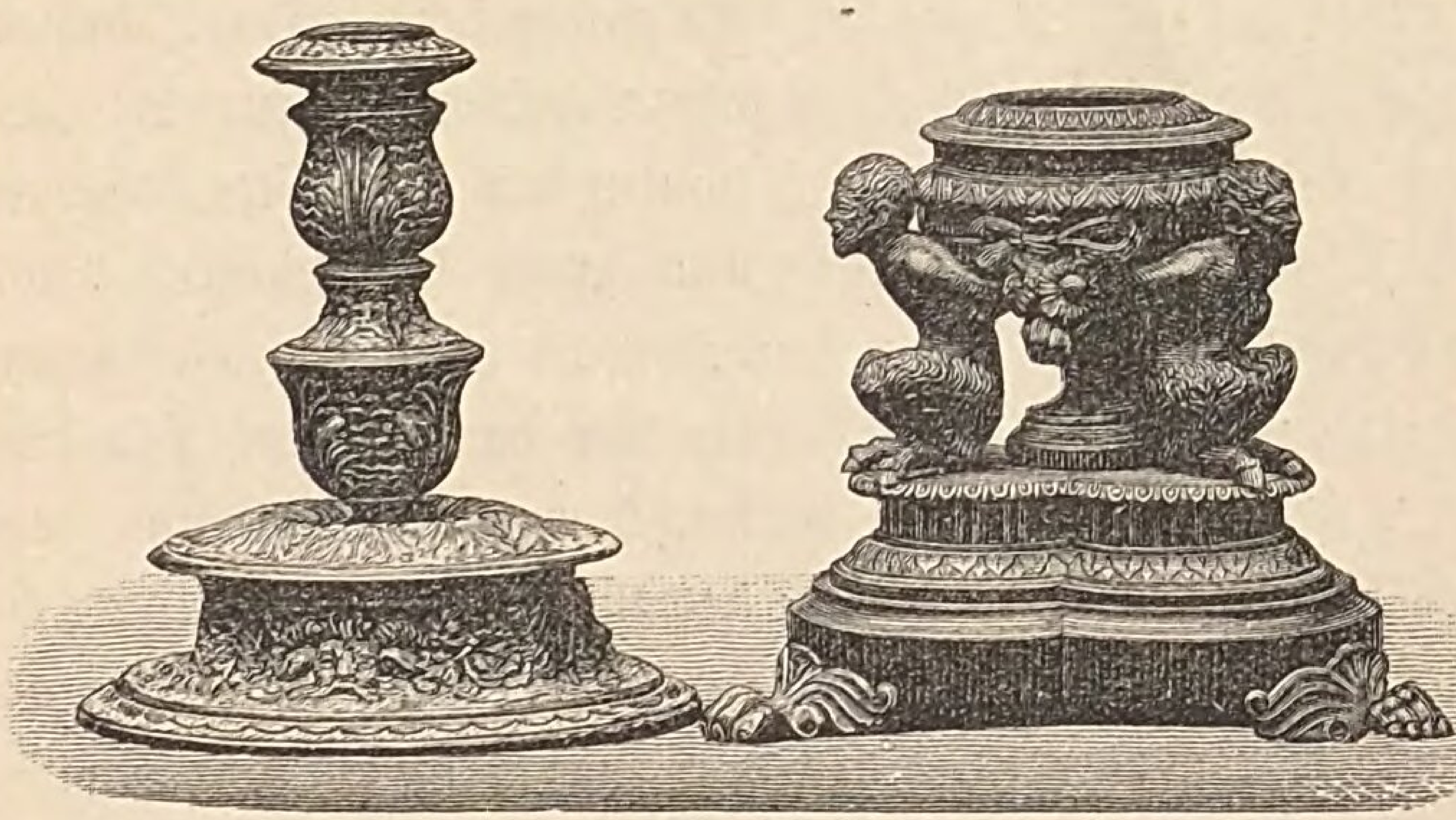


140. Bronzecandelaber der Renaissance. 16. Jahrhundert.

Zum Theil gewährt die Renaissance brauchbare Muster, wenn auch nicht für die Oellampe, doch für Lüster, Leuchter und große Candelaber. Insbesondere sind es die Kronleuchter von Messing aus dem sechzehnten und noch aus dem siebzehnten Jahrhundert, welche sich durch gute und auch heute zweckmäßig verwendbare Formen auszeichnen. Was durchaus sein muß — es ist Klarheit in ihrer Bildung, ihre Arme setzen richtig an und verlaufen deutlich in schönem Schwunge, während die Lüster des achtzehnten Jahrhunderts die Linien brechen und die heutigen Kronleuchter mit Laub und unorganischem Stabwerk meist so gebildet sind, daß sie wie ein unruhiges, formloses Gewirre erscheinen, das noch dazu dem Lichte Hemmnisse bietet. Ebenso sind die Candelaber und Leuchter der Renaissance (Abb. 140)

ausgezeichnet durch ihre schöne und reiche Bildung. Insbesondere haben die Leuchter vor den unsrigen ihre Vorzüge. Von breitem Fuß und niedriger Bildung stehen sie fest und erscheinen mit der schlanken Kerze (denn mit dieser vereinigt muß man den Leuchter beurtheilen) wie ein Ganzes von harmonischem, gut proportionirtem und sicherem Eindruck, während die Leuchter des neunzehnten Jahrhunderts und schon ihre Vorgänger im achtzehnten ein schwankes, allzudünnes, unsicheres Gebilde machen.

Diese niedrigen Leuchter der Renaissance finden sich noch



141. Renaissancegeräth von Bronze: Leuchter und Dintenfaß. (Oesterr. Museum.)

sehr häufig (Abb. 141), theils in Bronze mit reichem Reliefornament, theils in glattem Rothguß oder Messing gleich den Lüstern. Dieses Metall, welches in früheren Zeiten besonders nordalpinisch war, ist nun heute in erneuerten Gebrauch gekommen und verlangt darum noch eine ästhetische Würdigung. Denn es empfiehlt sich nicht bloß durch seine Billigkeit, es ist auch von besonderer künstlerischen Bedeutung. Eine Seite

derselben ist bereits angegeben, diejenige nämlich, daß es eine minder feine Ausführung gestattet und auch in roherer Gestalt — Zeugniß dessen sind die alten geschlagenen Messingbecken — in rechter Verwendung gute Wirkung zu leisten vermag. Ein anderer und bedeutenderer Factor aber ist die Farbe, welche mit ihrem gedämpften gelblichen Glanz einen Gegensatz bildet einerseits gegen die braunen Töne der ächten Bronze, andererseits gegen Vergoldung.

Die Vergoldung in der Decoration der Wohnung, die Vergoldung der Bronzen, des Möbelbeschläges und der Möbel selbst nahm in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts unter der Herrschaft des französischen Geschmacks überhand und verdrängte im achtzehnten die natürlichen Farben der Bronzen in der decorativen Kunst fast gänzlich. Sie paßte auch stilgemäß zu den Möbeln des Rococo und des Empire und den lichten Farben des damaligen Geschmacks, unter welchen die grellen Glanzlichter der Vergoldung ganz gute Wirkung thaten. Vom achtzehnten Jahrhundert ging die Vergoldung auf das neunzehnte hinüber, und noch vor wenigen Jahren war es, daß die Wiener Bronzefabrikanten sich auf die schöne und gleichmäßige Vergoldung ihrer Lüster, Standuhren und Armleuchter, welche den Salon zu decoriren hatten, viel zu gute thaten. Nun aber ist die moderne Wohnung eine andere geworden; sie hat ernstere, gediegene Farbenstimmung angenommen, sie stützt sich auf die besten Vorbilder der Renaissance. In dieser neuen, mehr künstlerischen Umgebung von ernsterem und gediegenem Geschmack will die Vergoldung nicht mehr so passen, wie sie zum weißen oder lichtgrauen Salon harmonirte. Andererseits erscheinen

— je nach der Stimmung der Umgebung — die braunen Töne der Bronze für Beleuchtungsgeräth zu wenig wirkungsvoll. Der dunkelgetäfelte Speisesaal z. B. verlangt zur Aufheiterung nach Glanzlichtern. Da ist es nun die mildere Messingbronze, welche bei Kronleuchtern, beim Kamingeräth, bei Uhren und Candelabern und Jardinieren in Glanz und Farbe genau das Richtige trifft.

Die Messingbronze hat daher neben der ächten Bronze ihre eigene, vollkommen berechtigte künstlerische Bedeutung. Ihre Stilgesetze sind aber keine anderen, soweit nicht die Unterschiede bereits angegeben worden.

Wir wiederholen diese Stilgesetze zusammenfassend in den folgenden Sätzen:

1. Bronze verlangt vollendete, fein durchgeführte Modellirung.
2. Bronze verlangt zur Bildung einer guten Patina eine glatte Oberfläche.
3. Die gute Farbe der Bronze ist nicht eine und dieselbe, sondern sehr mannigfach in den Tönen vom Grün und goldigen Braun bis zum glänzenden Schwarz.
4. Die moderne Farbendecoration kann und muß diese der Bronze natürlichen Farbentöne auf künstlichem Wege metallisch herstellen.
5. Email und Tauschirung sind ächte Decorationsweisen der Bronze.
6. Bronzegeräth verlangt sorgfältige künstlerische Zeichnung und Ausführung des Ornaments wie der Form. Bei Messing ist diese Forderung in Bezug auf das Ornament weniger strenge.

7. Messing und Messingbronze sind ein richtiger und unter Umständen ästhetisch nothwendiger Ersatz der ächten Bronze oder der Vergoldung in der modernen Wohnung.

---

7. Kapitel.

Silber und Gold.

Wenn Bronze als edleres Metall eine feinere Behandlung verlangt als z. B. Eisen, so ist das bei den eigentlichen Edelmetallen, bei Gold und Silber noch in erhöhtem Maße der Fall. Das edelste Metall verlangt die reinste, edelste Form und die vollkommenste Behandlung. Diesem Satze hat sich auch die Goldschmiedekunst zu keiner Zeit entzogen. Die Kunst und die Technik konnten sinken wie im Beginne des Mittelalters, und es konnte ihnen unmöglich sein das Beste und Höchste zu leisten, was sie aber an Geschicklichkeit besaßen, das wurde keinem Gewerbe, keinem Material in höherem Maße zutheil als dem Golde und der Goldschmiedekunst.

Schon am Anfange der europäischen Kunstentwicklung, soweit die uns erhaltenen Gegenstände reichen, stehen die vollkommensten Arbeiten in Gold. Der cyprische (von Cesnola gefundene) Schmuck, die etruskischen und griechischen Schmuckgegenstände in Gold sind an Feinheit und Vollkommenheit des technischen Verfahrens niemals wieder übertroffen, ja auch nur erreicht worden. (S. Abb. 2.) Mit

welchem Gefühl und Schönheitssinn aber auch die Form durchgebildet wurde, davon legen die Gefäße und Geräthe des Hildesheimer Fundes (so vieler anderer in den Museen nicht zu gedenken) ein beredtes Zeugniß ab, Gegenstände von später Entstehung, die nicht einmal der Blüthezeit der römisch-griechischen Kunst angehören. (S. Abb. 3.)

Das Mittelalter that, was es konnte. Barbarisch beginnend, dürstete es in den Zeiten der Merovinger und Karolinger unersättlich nach Gold, aber es war nicht die Freude an der Kunst, sondern die Gier nach dem blanken Metall und seinem Werthe. Erst langsam gewann es, zumal an den Aufgaben, welche die Kirche der Goldschmiedekunst stellte, Gefühl für Form und Geschick in der Technik, beides in eigener Weise pflegend. Aber erst im vierzehnten oder im fünfzehnten Jahrhundert erreichte es die Höhe und Vollendung der Arbeit, welche dem Material entsprach, allerdings zum Theil schon bei veraltenden und entartenden Formen. (S. Abb. 9.) So war technisch der Goldschmiedekunst der Renaissance vorgearbeitet, und diese wußte mit dem Enthusiasmus, mit dem Schwunge, der sie auszeichnet, von den Traditionen den weitesten und vollkommensten Gebrauch zu machen. Jede Technik ergriff sie, auch die des Orients, und Geräthe, Gefäße, Schmuck, das Große und das Kleine geriethen ihr gleich vollendet und musterhaft. (S. Abb. 39. 55. 60.)

Das siebzehnte Jahrhundert wußte sich nicht mehr auf gleicher Höhe zu halten; es büßte gleichzeitig an Reinheit der Formen und Feinheit der Arbeit, namentlich die Silbergefäße tragen durchgängig eine gewisse Schwere und Plumpheit zur Schau. (S. Abb. 16.) Zu ihnen brachte das achtzehnte Jahr-

hundert seine capriciösen Rococoformen, aber es entschädigt, wenigstens in den kleineren Gegenständen, durch außerordentlich zarte und liebevolle Ausführung. Davon blieb noch ein gut Theil dem Stile des Empire, aber seine gräcisirten Formen, die mehr republikanisch starren als griechisch freien Geist athmen, stoßen durch ihre Steifheit ab. Als auch dieser Stil vorüberging, da blieb dem neunzehnten Jahrhundert nichts als der Werth des Metalls und eine leere Schablone, eine Schablone ohne eigene Erfindung, ohne Gefühl für die Form, ohne den Reichthum und die Vollkommenheit der verschiedenen Technik, wodurch die früheren Epochen sich ausgezeichnet hatten. Und davon sind wir drauf und dran uns heute eben mit Hülfe der Vergangenheit zu befreien.

In der aufsteigenden Linie der Metalle vom Unedlen zum Edlen stehen Gold und Silber auch insofern an der Spitze, als sie die verschiedenen Verfahrungsweisen, welche den anderen Metallen einzeln eigenthümlich zukommen, alle zugleich anwenden. Der Grund dafür liegt in dem Reichthum ihrer Eigenschaften: als dehnbar und flüssig lassen sie sich hämmern und gießen; weil zäh und fest, lassen sie sich zur größten Feinheit heraustreiben und in Fäden ausziehen; weil weich und nachgiebig, kann man sie prägen, schneiden, ciseliren, graviren, poliren; sie verbinden sich technisch und künstlerisch mit Email und Niello und Edelsteinen, und bringen zu allem, recht behandelt, Glanz und Farbe, wie sie ihnen eigen sind. Also eine Fülle von Eigenschaften, eine Fülle von Technik, der Nebenarten, wie z. B. der Galvanoplastik, die heute zur Hülfe herbeigezogen wird, nicht einmal zu gedenken.

Nicht alle Technik ist zu aller Zeit angewendet worden. Das classische Alterthum bevorzugte den Guß, das Mittelalter und die Renaissance das Treiben, das neunzehnte Jahrhundert die schablonenhafte Technik von Prägen und Stanzen. Heute ist man bestrebt alle alte und vergessene Technik der Goldschmiedekunst wieder ins Leben zu rufen und die verschiedenen Weisen mit einander zu verbinden, so daß z. B. an den Gefäßen die dünnen Theile, die Wandungen, getrieben oder gestanzt, die soliden Henkel gegossen werden. Email insbesondere in allen seinen Arten ist in der modernsten Goldschmiedekunst wieder von höchster Bedeutung geworden.

Das Material, wie gesagt, erlaubt und verlangt die edelste Form. Diese kann einfach sein, dann erfordert sie schwungvolle Linie im Profil. Bei einem steifen, gradlinigen Becher ist es Schade um das edle Metall. Sie kann und darf aber auch die reichste Gliederung besitzen; dann aber ist es nothwendig das Verhältniß dieser Glieder fein abzuwägen, auf ihre Verbindung zu achten, auf den Ansatz und Abfall der Linien, auf den vollkommenen, harmonischen Eindruck des Ganzen. Die besondere Form folgt natürlich, wie das in der ersten Abtheilung dieses Buches aus einander gesetzt worden, der Bestimmung des Gegenstandes.

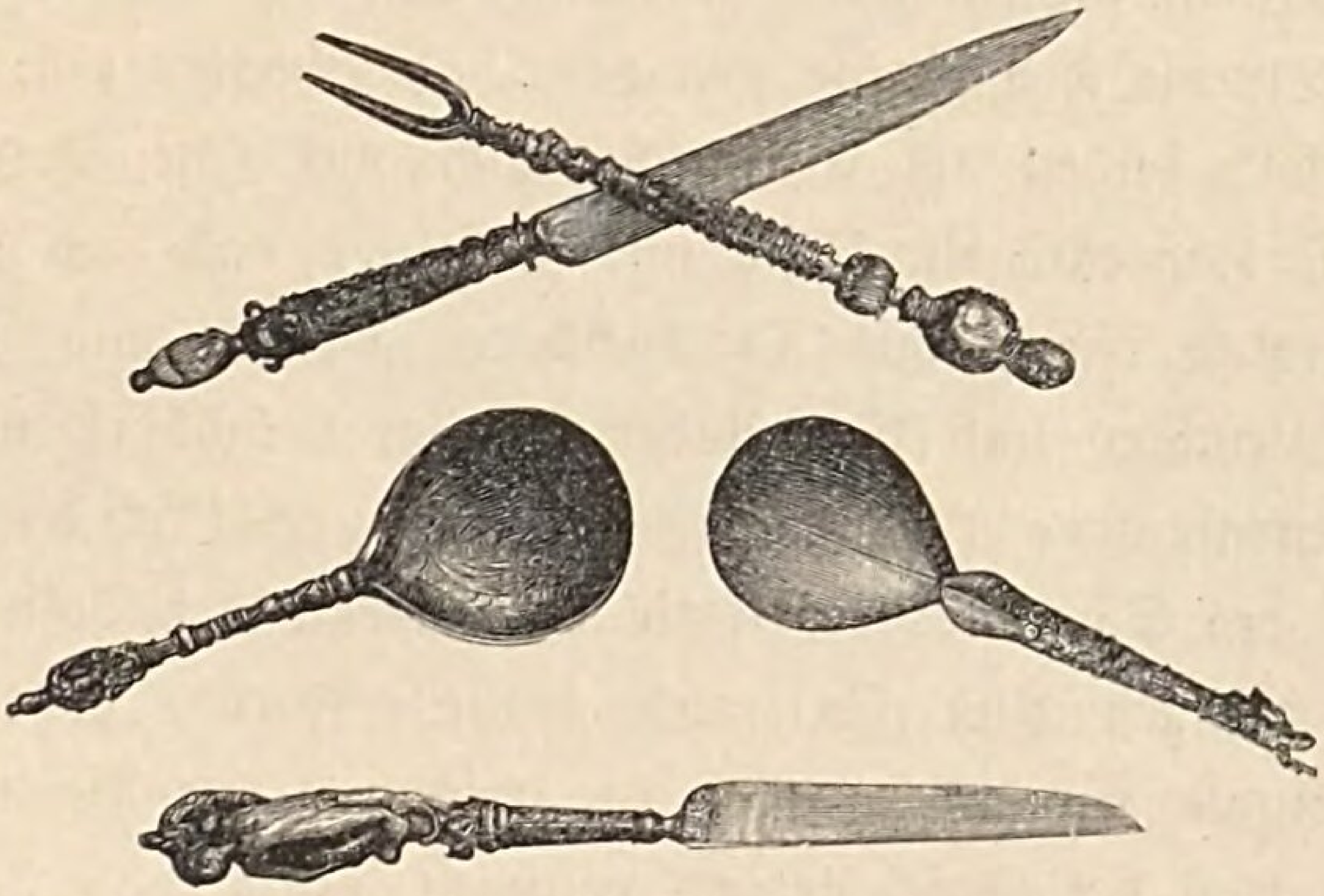
Diese Bestimmung ist für die Arbeiten aus edlem Metalle sehr umfassend und mannigfach, doch scheiden sich aus dem weiten Gebiete zwei große Gruppen als die bedeutsamsten heraus: das Geräth für Tisch und Tafel und der Schmuck. Zu ersterem gesellt sich in Verwandtschaft das silberne oder goldene Geräth für die Kirche, anderes reiht sich dem Schmuck oder dem zum Schmücken gehörenden Ornate an. Silberne

Tische, Sessel und Throne, silberne Kasten und was dergleichen mehr ist, sind Ausnahmen eines außergewöhnlichen Luxus und fallen damit aus unserer Betrachtung hinweg. Das Figürliche, welches für Bronze von allererster Bedeutung ist, spielt bei Gold und Silber nur eine nebensächliche Rolle, indem es in der Regel nur als zierender Schmuck der Gefäße und Geräthe auftritt. Silberne Statuen sind wohl vorgekommen in der Kunstgeschichte, aber das Material hatte dabei keinen künstlerischen, nur materiellen Werth, und heute fällt es niemanden ein sie zu machen. Statuetten von Silber und Gold bilden als selbständig auch nur eine Ausnahme.

Das Geräth für Tisch und Tafel — das sind Messer, Gabel und Löffel, das Trinkgeschirr, Kaffee- und Theegeräth, Leuchter und Candelaber, Teller, Schüssel und die Blumenvase oder der Tafelaufsatz. Ihnen reiht sich die „Garnitur" des Schreibtisches, sowie das Geräth der Toilette an. Sie verlangen zum Theil ihre spezielle Form, haben aber keine Kunst für sich, daher wir uns mit der Besprechung dessen, was der Tafel gehört, genügen lassen.

Messer, Gabel und Löffel, das eigentliche Eßgeräth, sind von so spezieller und rein praktischer Bestimmung, daß bei ihrer Gestaltung die Zweckmäßigkeit allein das Wort zu führen hat. Gebrauch und Tischsitte haben sie geschaffen und ihre Form von sich abhängig gemacht, und mit Recht. Das Mittelalter brauchte den Löffel wenig und kannte die Gabel fast gar nicht. Der kurzstielige Löffel des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts ist unbequem und für uns unbrauchbar (s. Abb. 30) und ebenso die zweizinkige grade Gabel, welche nur zum Aufstechen dient. (Abb. 142.) In

diesen Formen finden wir keine Muster. Unser Brauch ist in Folge der Ausbildung feinerer moderner Tischsitten, welche wir vor allem England verdanken, ein anderer geworden. Die Gabel, in der linken Hand geführt, ist beim Essen das Hauptinstrument geworden; wir brauchen sie schaufelförmig gebogen, breit und vielzinkig, um zum Stechen und zum Aufladen zugleich zu dienen. Das Mittelalter und die nachfolgende Zeit, so lange sie der Gabel entbehrten, hatten das



142. Gruppe von älterem Eßgeräth. 16. und 17. Jahrhundert.

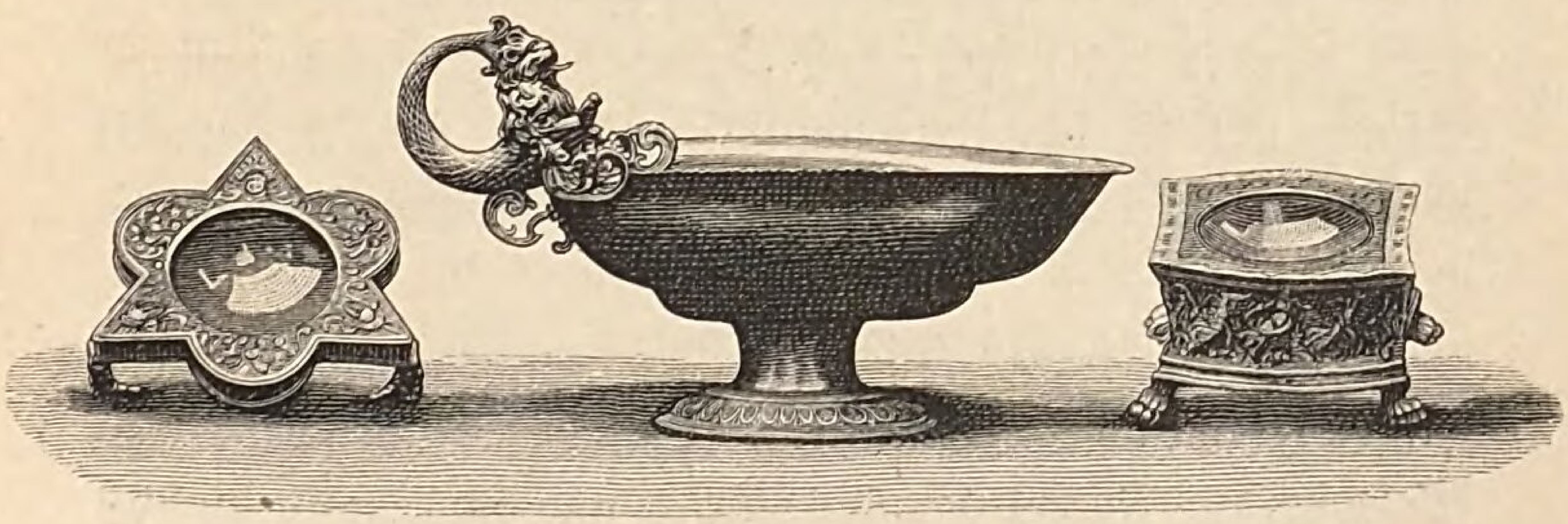
Messer zugespitzt (s. Abb. 142), weil es statt der Gabel nicht bloß zum Schneiden, sondern auch zum Aufstechen diente und mit der Speise zum Munde geführt wurde. Das verbietet die heutige feine Tischsitte, das Messer dient weder zum Stechen noch zum Schaufeln, noch soll es zum Munde geführt werden; es hat die Spitze verloren und ist oben rund geworden. Aber es hat seiner Bestimmung gemäß eine kräftige Klinge und ein starkes grades Heft erhalten. Ob bei Gabel und Löffel das Ende des Griffes sich nach oben oder

nach unten umlegt, das hängt von der Führung in der Hand ab, und hier sind die nationalen Sitten verschieden. Ebenso ob das Mundstück des Löffels gespitzt oder gerundet sein soll. Wie aber die englische Tischsitte, trotz einiger Pedanterie, die feinste und natürlichste und daher auch mustergültig ist, so ist es auch das englische Eßgeräth, d. h. Messer, Gabel und Löffel. Trotz einer gewissen, obwohl völlig angemessenen, soliden Schwere sind sie allen ihren Vorgängern vergangener Kunststile und Culturepochen vorzuziehen.

Wie die Form, so steht auch das Ornament bei ihnen unter dem gebieterischen Einfluß der Handlichkeit und Brauchbarkeit. Hohes und scharfkantiges Relief, wie es von geschnitzter Arbeit namentlich im sechzehnten Jahrhundert beliebt war, verbietet sich von selbst, weil es in die Hand einschneidet und die Brauchbarkeit hindert. Da bei diesen Instrumenten die absolute Reinlichkeit Gebot ist, so sind Unterschneidungen und Tiefen zu vermeiden. Das Relief ist also flach und gerundet zu halten. Aus dem gleichen Grunde empfiehlt sich nicht gravirtes Ornament, wenn man sich auch etwa ein gravirtes Monogramm oder Wappen gefallen läßt. Die einfache geschwungene Form der Gabel und des Löffels ist ihr bestes künstlerisches Element. Will man sie ornamentiren, so wäre das Niello, wie es im Kaukasus und in Tula geübt wird, die angemessenste Weise, jedoch, da es sich durch täglichen Gebrauch leicht hinwegreibt, empfiehlt es sich nur für Gegenstände, die mehr der Zierde dienen oder ausnahmsweise in Gebrauch kommen.

Aus dem gleichen Grunde ist es auch wohl in der Ordnung das Reliefornament des übrigen Silbergeräths der

Tafel oder des Tisches, soweit dieses häufig oder täglich zur Hand genommen wird, flach oder so gerundet zu halten, daß es leicht zu reinigen ist. Wir meinen Salzfässer, Pfefferbüchsen, Zuckerdosen, Saucièren, Suppenschalen, Schüssel und Teller, davon vieles schon dem höheren Luxus angehört. Heute haben sich auf dem bürgerlichen und wohlhabenden Tisch, selbst bei täglich gut besetzter Tafel, Porzellan und Glas so an die Stelle des Metalls, des Silbers in reichen Häusern oder des Zinnes in altbürgerlichen, gesetzt, daß



143. Saucière und zwei Salzfässer von vergoldetem Silber. 16. Jahrhundert. (Oesterr. Museum.)

dieses entweder in die Schmelze gewandert oder zu Schaustücken auf Credenzen und in Glaskasten geworden ist. (Abb. 143.)

Als solches, als Schaustücke betrachtet, kann dieses Geräth auch von der Kunst ein Uebriges verlangen, ein reicheres, durchgebildetes, vielgliedriges Profil, ein freieres, von der Grundfläche sich loslösendes Ornament, wie das ja die Eigenschaften von Silber und Gold durchaus gestatten. An guten Mustern dafür aus vergangenen Zeiten fehlt es nicht. Am nächsten stehen uns die Gebilde des achtzehnten Jahr-

hunderts, die sich in großer Zahl im Familienbesitz erhalten haben und heute durch die Antiquare von Hand zu Hand wandern. Aber ihre willkürliche, in den Verhältnissen und im Laufe der Linien oft unschöne Form, das getriebene, häufig nur roh, stumpf und oberflächlich behandelte Ornament machen sie nicht grade als Muster empfehlenswerth, es sei denn, daß sie als Ergänzung einer ganzen Einrichtung ähnlichen Geschmackes dienen. Seltener wohl, aber doch erreichbar, sind solche Gegenstände aus der Renaissance. Sie stehen ohne Frage unserem heutigen Kunstgefühl am nächsten, doch kann es wohl sein, daß wir die Formen nach unserem Brauch und Verlangen umändern müssen, was nur um so besser ist, als wir dadurch von selbst der bloßen Nachahmung entgehen.

Wer die reinen, einfachen, wenig gegliederten, aber eleganten Formen der Antike liebt, der findet heute schöne Beispiele in dem Funde von Hildesheim und in dem älteren bei Bernay in Frankreich. (S. Abb. 3. 145.) Er findet in ihnen einfach edle Formen, welche den Geist des Alterthums tragen, obwohl sie nicht mehr der besten Zeit angehören, und zugleich in ihrer schlichten Weise mit den guten Formen der Renaissance völlig harmoniren und sich mit ihnen wohl verbinden ließen. Wie diese — und das sei im Gegensatz gegen die ovalen, geschweiften oder im Contour gebrochenen Gefäße der Rococozeit bemerkt — sind alle ihre Grundformen kreisrund.

Freilich giebt es unter diesen antiken Gefäßen auch Formen, welche wir schwerlich annehmen werden, so die gradwandigen Casserolen, welche Küchengeschirr, Kochtöpfen nachgebildet und hier durch Material und Ornament zum Luxus-

geräth, zur Kunst erhoben sind. Aber auch sie haben wenigstens ihre lehrreiche Seite, nicht bloß wegen des maßvollen Reliefs ihres figürlichen Schmuckes, sondern insbeson-



144. Antike Silbertöpfe (Casserolen) mit Stiel. Fund von Bernay.

dere um der schönen Bildung der Stiele willen und der Art, wie und wo sie an den Topf ansetzen. (Abb. 144.) Das ist ein

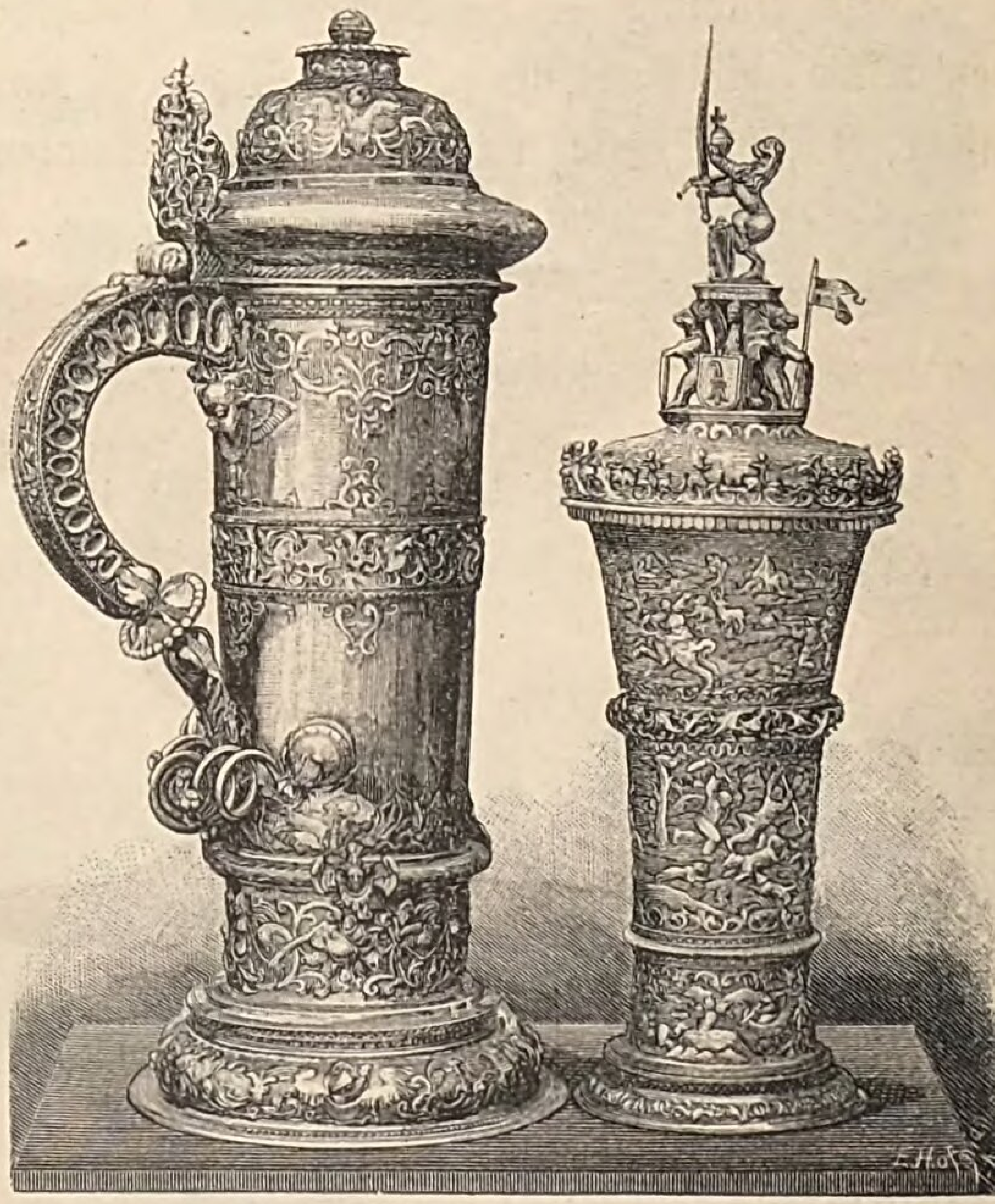


145. Silberne Trinkbecher der römischen Kaiserzeit mit Hochrelief und Flachrelief. Fund von Hildesheim und Bernay in Frankreich.

Punkt der ornamentalen Kunst, der Ansatz des Stieles und des Henkels, welcher heute gewöhnlich grausam vernachlässigt wird, in der antiken Gefäßkunst aber eine ihrer Schönheiten bildet.

Auch sonst haben wir Veranlassung zu allerlei Anstoß an diesem so interessanten und lehrreichen Silbergeräth. Das

Hochrelief der Minerva und des jungen Hercules inmitten der beiden berühmten Hildesheimer Schalen empfiehlt sich nicht der Nachahmung, weil an sich irrationell, obwohl dadurch entschuldigt, daß diese Gegenstände bloße Schaustücke



146. Humpen von Silber in Becherform. 16. Jahrhundert. (Freih. v. Rothschild.)

sind. Aber auch der hochaufliegende (gegossene, nicht getriebene) figürliche Schmuck der Außenseiten ist nicht immer tadellos, weil er den schönen Contour des Gefäßes verdirbt, indem er ihn unregelmäßig, unsymmetrisch erscheinen läßt. Wundervoll in ihrem flachen Relief dagegen sind die Gefäße des französischen Fundes. (Abb. 145.)

Bei den Trinkgefäßen insbesondere steht noch ein Umstand ihrer Wiederbenützung im Wege. Wir heute — und so das Mittelalter und die Renaissance — lieben die Trinkgefäße hoch und die feineren Formen auf hohem Fuß und Ständer. Diese Bildung — die Kylix- oder Kelchform — ist bei den Alten die Ausnahme. Die Regel ist die mehr oder minder flache Schale mit niedrigem schmalen, oft



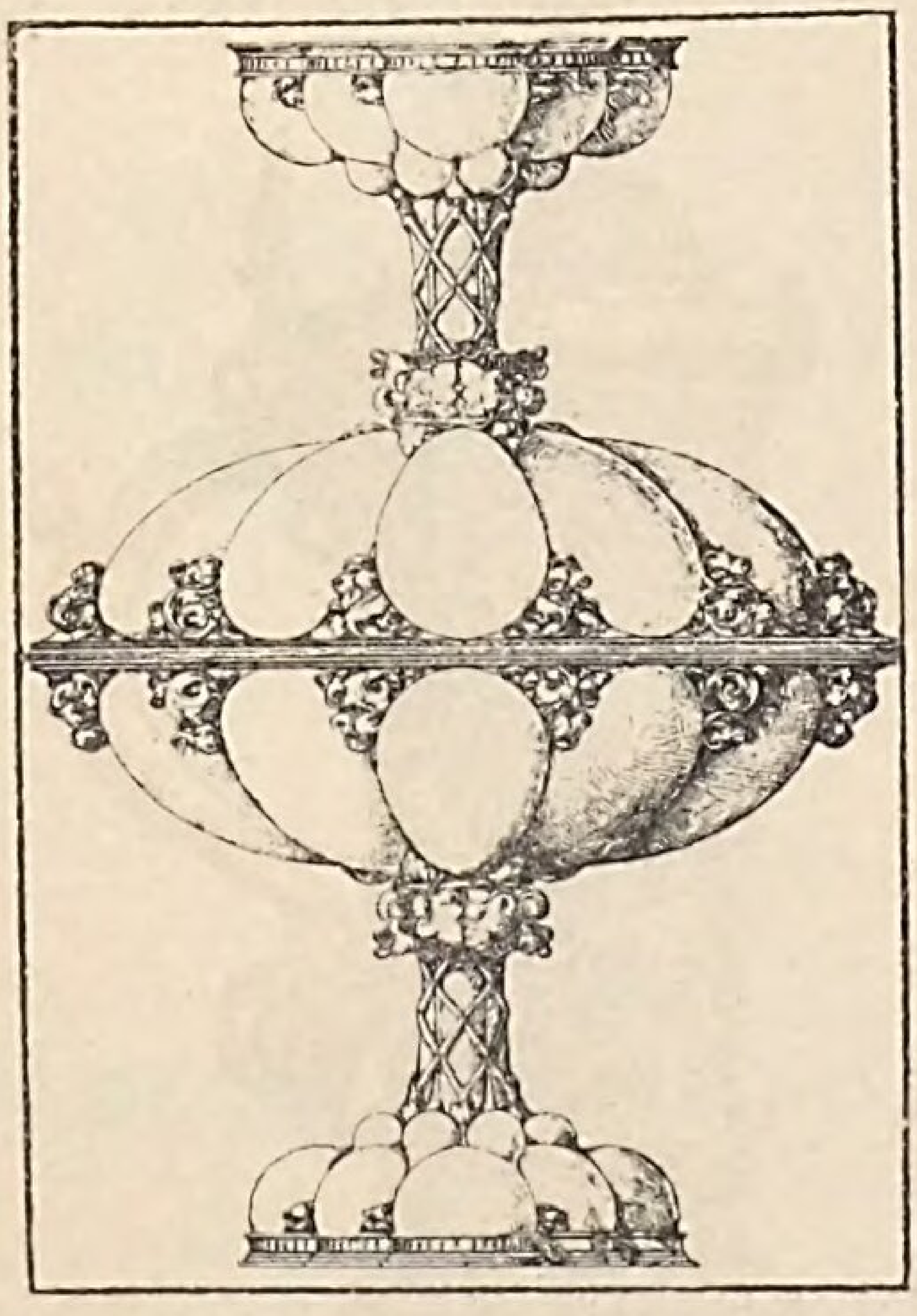
a. b.

147. Trinkgefäßformen der karolingischen und romanischen Periode.
a. Thassilokelch in Kremsmünster, b. Speisekelch in Wilten.

nur ringförmigen Fuß ohne dazwischen gesetzten Ständer. (S. Abb. 86.) Und wenn die Trinkschale sich höher erhebt und becherförmig wird, so läuft der Contour nach außen convex, während wir die Becherform, wenn wir die senkrecht grade Linie verlassen, concav nach außen mit erweiterter Mündung schweifen. (Abb. 146.) Das ist ein nationaler Unterschied in Brauch und Formengefühl, über den nicht leicht hinwegzukommen ist. Man kann nicht sagen, daß die

eine oder die andere Weise künstlerisch die bessere sei; jede hat zu den gelungensten, bewunderungswürdigsten Schöpfungen geführt.

Wir haben daher unserer Weise in der Bildung silberner oder goldener Trinkgefäße zu folgen, welche, wenn die Aufgabe an uns herantritt, vorzugsweise Prunk- und Luxusstücke, insbesondere Ehrengeschenke sein werden, da ja für den gewöhnlichen Gebrauch Glas und Porzellan alle anderen Materiale verdrängt haben. Wir werden auch die Bildungen der Renaissance denen des Mittelalters, der romanischen (Abb. 147) und der gothischen Periode vorzuziehen haben, weil sie die altgermanischen Grundgestalten derselben fortführen, aber feiner, reicher und vollkommener gestaltet haben. Der Renaissancepokal ist die Vollendung des romanischen Kelches und des gothischen Pokals. Der letztere hat aber ein besonderes Motiv, welches Erwähnung verdient. Seine Höhlung nämlich ist „knorrecht“ ausgebuckelt in meist schräg umlaufender Bildung. (Abb. 148, s. auch 9.) Dies giebt nicht nur ein lebhaftes Spiel der Glanzlichter auf der Außenseite, sondern ganz besonders im Innern tausendfache Strahlenbrechungen, geeignet das



148. Ausgebuckelter Doppelpokal. 16. Jahrh., Anfang. Zeichnung von A. Dürer. (Albertina in Wien.)

Funkeln des Weines reizvoll zu erhöhen. Die Renaissance hat das Motiv aufgegeben und allenfalls nur im Augsburger Pinienbecher bewahrt.

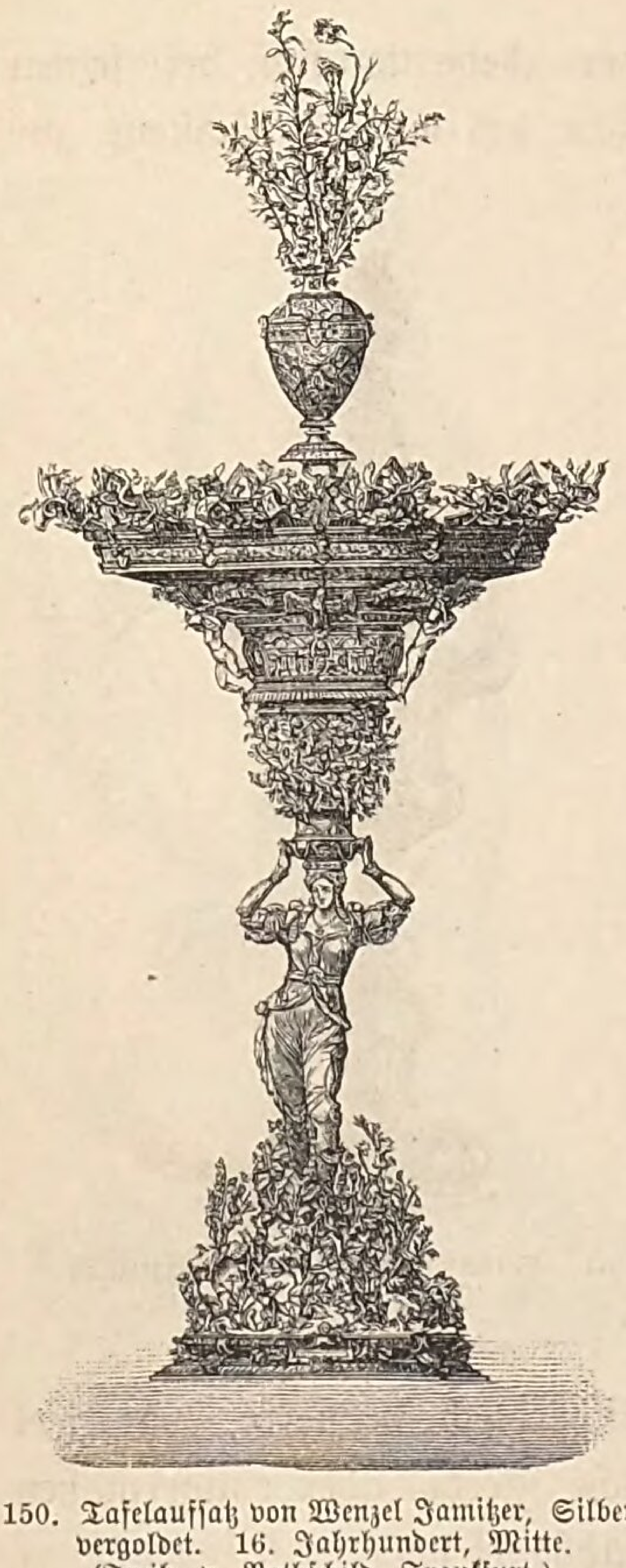
Die Renaissance hat dafür einen anderen kostbareren Schmuck gebracht, die figürliche Verzierung, welche die ganze Wandung des Gefäßes umläuft oder in gewisse medaillonartige Felder getheilt ist, deren Zwischenräume mit aufstrebendem oder umgebendem Ornament ausgefüllt sind. (Abb 149.) Ersteres ist auch die Weise des Alterthums, letzteres ist der Renaissance eigenthümlich. Es hebt — kritisch betrachtet — zwar die Rundung auf, bietet aber den Vortheil, daß man die ganze vorgetragene Scene auf einmal betrachten kann. Statt der Medaillons wird die Eintheilung auch wohl aus scheinbaren, d. h. flachen Nischen gebildet mit stehenden allegorischen Figuren, als da sind die freien Künste, die Tugenden u. dergl.



149. Silberner Trinkkrug. 16. Jahrhundert. (Stockholm.)

Ein weiterer Unterschied in der Verzierung der antiken

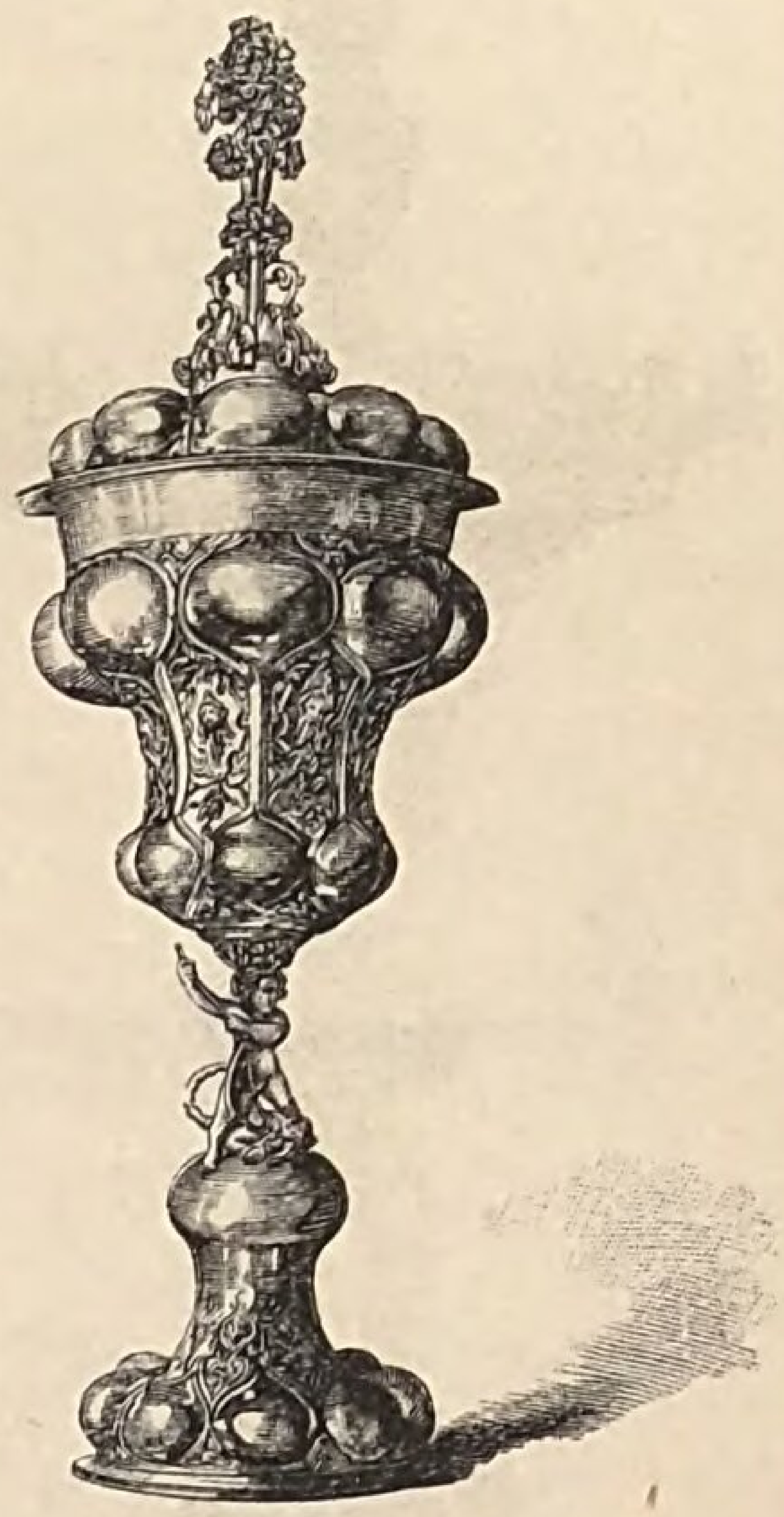
silbernen Trinkgefäße und derjenigen der Renaissance besteht (doch nicht überall) in der Höhe des Reliefs. Zumal bei den Hildesheimer antiken Gefäßen erheben sich Laub und Figuren in Hochrelief vom Grunde; weil gegossen und aufgelöthet, finden sie kein Hinderniß. Die Renaissance hingegen treibt fast ausschließlich ihre Ornamente, und diese Technik, um nicht das Metall zu sprengen, setzt der Höhe Gränzen, welche die virtuose Hand allerdings überschreiten kann und auch überschritten hat. Beispiel dessen sind unter anderem die ganz ins Runde getriebenen Figuren auf dem goldenen Salzfaß Benvenuto Cellinis. Durch diese Gränzen haben die figürlichen Darstellungen auf den silbernen Pokalen und ähnlichen Gefäßen der Renaissance nur ein Mezzorelief, welches den Contour nur belebt, aber nicht verdirbt, und in diesem Maß besteht eine ihrer Schönheiten. (S. Abb. 145. 146. 149.) Die barocke Kunst des



150. Tafelaufsatz von Wenzel Jamitzer, Silber, vergoldet. 16. Jahrhundert, Mitte. (Freih. v. Rothschild, Frankfurt.)

siebzehnten Jahrhunderts gefiel sich wieder in virtuosen Uebertreibungen, dafür aber sind ihre Leistungen durchweg unedler und roher. (S. Abb. 51.)

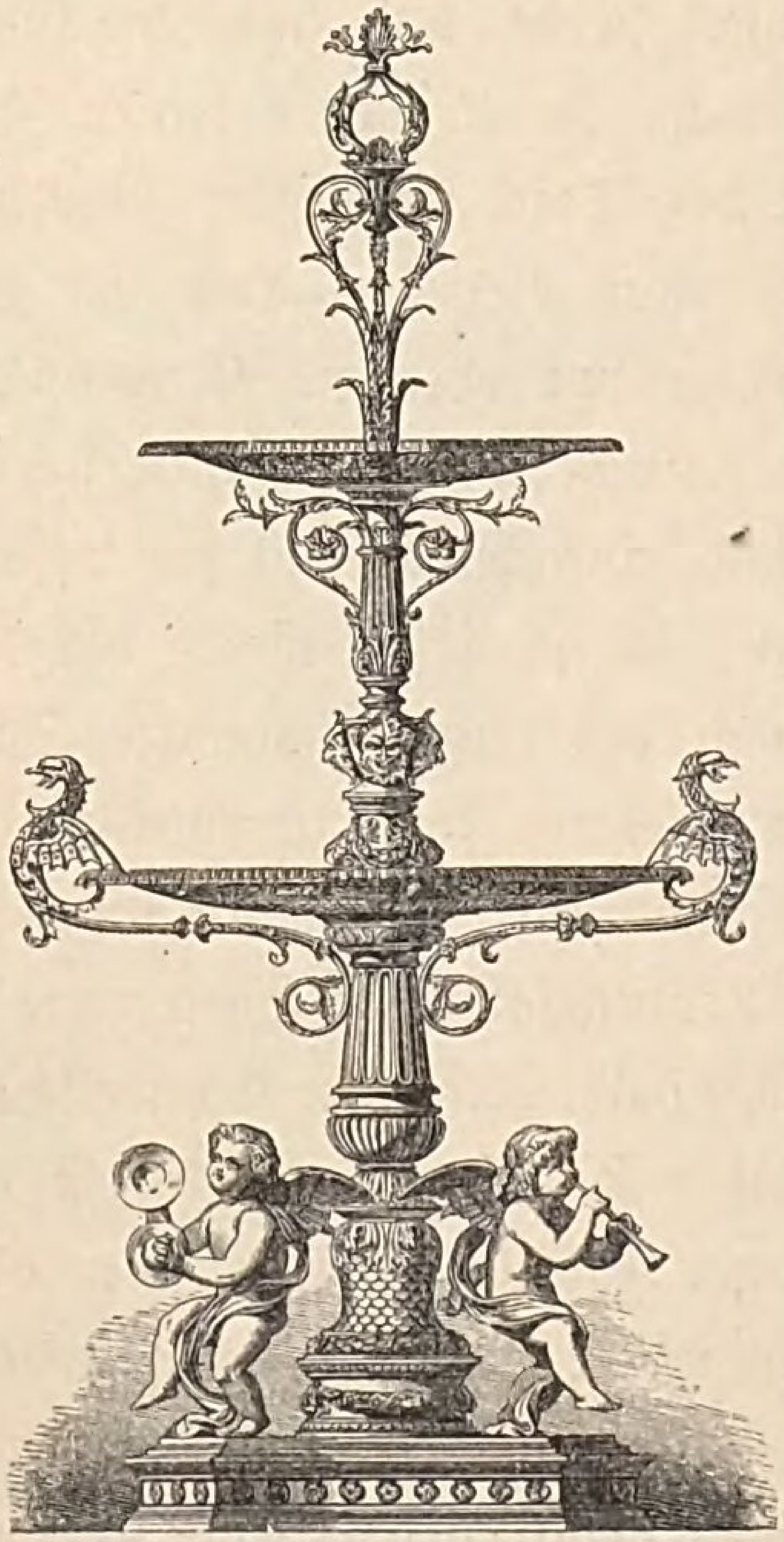
Das sechzehnte Jahrhundert bediente sich bei seinen zahlreichen silbernen Trinkgefäßen des Gusses höchstens zur Aushülfe. So schob es gegossene Silberfigürchen als tragende Ständer ein oder stellte sie auf die Spitze des Deckels. Sie erreichen selten die Schönheit der getriebenen Arbeit. (S. Abb. 55. 60.) Wenzel Jamitzer verzierte seinen berühmten pokalartigen Aufsatz mit allerlei Gewürm, das er über der Natur abformte und goß (Abb. 150); es blieb aber einigermaßen Spielerei ohne viel Nachfolge. Er scheint es auch gewesen zu sein, der zuerst die Spitze des Deckels mit einer Blume aus geschnittenem und gebogenem Silberblech verzierte, was viel nachgeahmt wurde — eine hübsche Zierde, aber einigermaßen unkünstlerisch und unsolide. (Abb. 151.)



151. Silberpokal mit Blumenverzierung. 16. Jahrhundert, 2. Hälfte.

Der erwähnte (ehemals Merkelsche, jetzt Rothschildsche) Tafelaufsatz Jamitzers ist nach Ausführung ein Wunder der Goldschmiedekunst und äußerst zierlich und harmonisch in

seinem Aufbau, aber er ist auch lehrreich zur Beantwortung der Frage, was ist ein Tafelaufsatz und wie soll er sein? Weder das Wort noch die Bestimmung geben irgend Andeutung über die Gestaltung seiner Form. Mit dem Wort Becher, Kanne, Krug stellt sich uns sofort eine bestimmte Gestalt oder Form vor die Seele, mit dem Worte Aufsatz oder Tafelaufsatz gar nichts. Seine Bestimmung ist die Mitte der Tafel zu zieren, und in solcher Bestimmung bildet er wohl die höchste Aufgabe des Goldschmieds. Negativ kann man wohl sagen, daß er nicht so gewaltig sein soll den Tisch zu erdrücken, oder so breit und massig die Gäste einen vor dem anderen zu verbergen. Auch soll der Tafelaufsatz sicherlich kein Monument sein, denn die Tafel ist veränderlich, ist auf Minuten oder Stunden berechnet, das Monument aber für die Ewigkeit. Sein Begriff schließt Dauer und Unbeweglichkeit in sich. Alle Tafelaufsätze von monumental-architektonischer und plastischer Bildung zur Erinnerung an



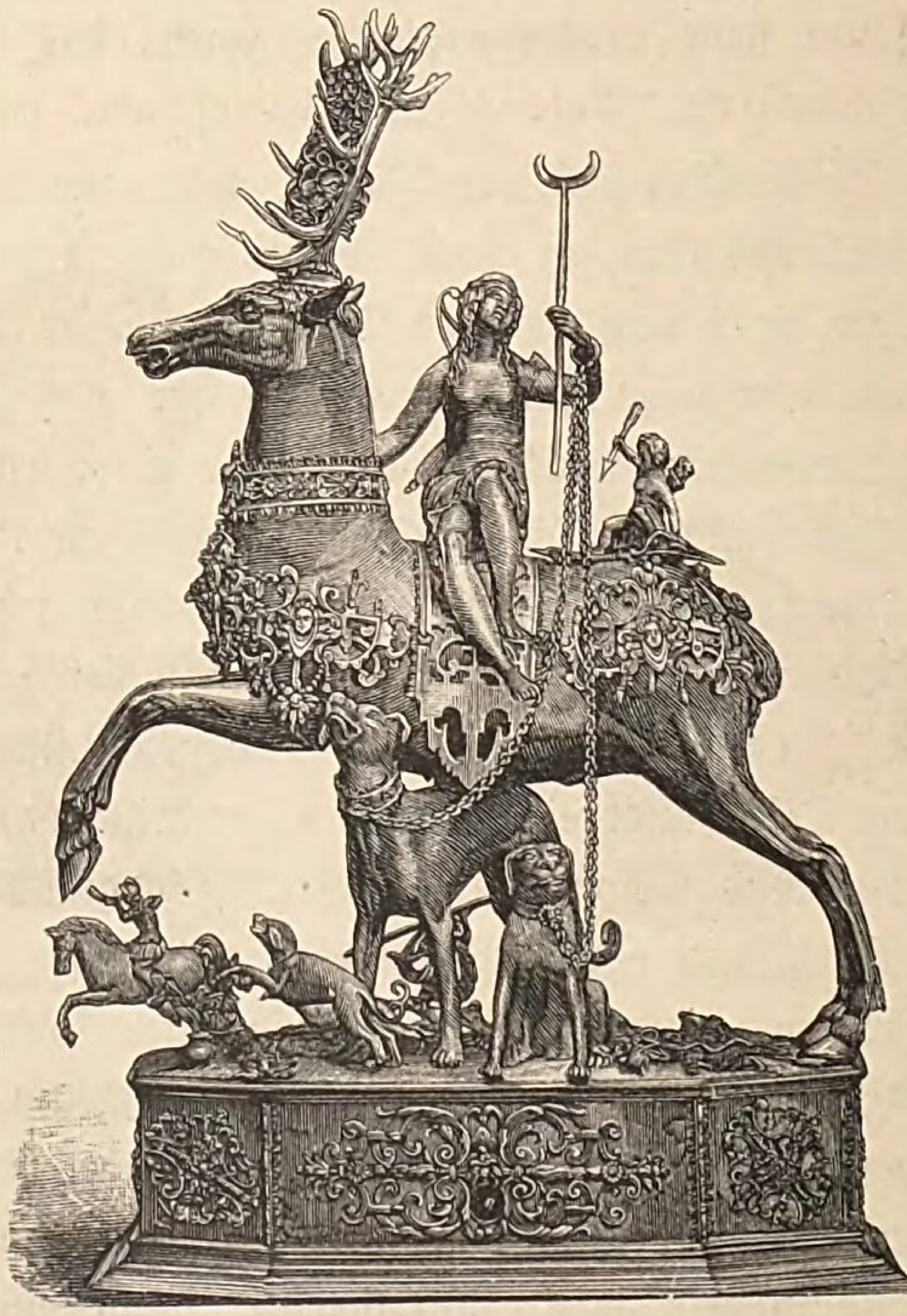
152. Tafelaufsatz in Form einer Confectschale, von V. Teirich, ausgeführt von V. Mayers Söhne in Wien.

bestimmte Persönlichkeiten, an Heldenthaten des Krieges oder des geistigen Lebens, wie die Weltausstellungen sie ebenso zahlreich wie gewaltig uns vorgeführt haben, sind nach ihrer Idee ein Nonsens und formell nicht an ihrem Platze, d. h. auf der Tafel unschön und unzweckmäßig, also verwerflich.

Der Tafelaufsatz soll eine Zierde, und zwar die Hauptzierde des Tisches sein, er muß, da er weiter keinen Zweck hat, doch der Idee nach mit der Tafel in einiger Beziehung stehen; man könnte ja sonst nach Belieben auch ein paar Oelgemälde oder eine Laokoongruppe oder ein Kirchenmodell auf den Tisch stellen. Die festliche Tafel schmückt sich mit Blumen. Am natürlichsten und einfachsten stellt sich also die Idee des Blumengefäßes dar, sei es daß dasselbe als Vase hoch aufsteigt oder besser noch als reich geschmückte Schale sich auf dem Tische ausbreitet. Letztere Form ist zweckmäßiger, weil sie Blick und Gespräch nicht stört. Sodann lassen sich Idee und Form von einem Prunkgefäß entnehmen, das zur Tafel gehört, von einer Fruchtschale, von einer Confectschüssel (Abb. 152), von einem Pokal. Das letztere Motiv ist eben von dem genannten Nürnberger Künstler benützt, aber völlig frei zum reinen Ziergefäß umgestaltet worden. Auf gleichem Wege wird auch heute ein phantasievoller Künstler zu ebenso schönen wie freien Gestaltungen gelangen können, nur wird er sich einerseits von monumentaler Schwere und Bedeutung freihalten müssen, andererseits auch nicht wie das Mittelalter es machen, welches Bäume mit singenden Vögeln auf den Tisch stellte oder sonstige complicirte, kunstvolle automatische Gebilde, die sich vor den Augen der Gäste in Bewegung

setzten und ihre Kunststücke zum Ergötzen abspielten. Auch später noch kommt dergleichen vor. (Abb. 153.)

Haben wir im Trinkgeschirr Formen zu erkennen, welche



153. Tafelaufsatz in Gestalt der Diana auf einem Hirsch, Silber, vergoldet. Nürnberg, 16. Jahrhundert. (Ehemals Sammlung Demidoff.)

urgermanisch (s. Abb. 147) oder wenigstens nach ihrer ältest nachweisbaren Herkunft nordalpinisch sind; zeigt sich im Speisegeräth eher antiker Ursprung oder antike Verwandtschaft, nur daß das Eine wie das Andere durch das Mittelalter, durch Renaissance

und Rococo hindurchgegangen ist: so sind dagegen im Kaffee- und Theegeschirr die orientalischen Grundformen unverkennbar. Ganz natürlich, wir haben sie eben mit Kaffee und Thee erhalten aus der Heimat beider, und von daher hat das Kaffeegeschirr seine türkisch-arabische Form, das Theegeräth aber die chinesische. Material und Zeitgeschmack haben daran



154. Theekanne und Kaffeekanne von Silber. 18. Jahrhundert.

zu ändern und zu modeln gesucht. Die Formen sind von Thon und Porzellan (wo schon von ihnen die Rede war) auf Zinn, Silber und seine billigeren Ersatzmetalle übertragen, das Rococo hat sie seiner Willkür unterworfen: immer ist die hohe, arabisch-türkische Kaffeekanne und die niedrige, plattkugelige chinesische Theekanne in ihrer Grundgestalt geblieben. (Abb. 154.)

Indessen diese Silbergefäße bieten heute noch ein anderes Interesse dar, nämlich in Bezug auf die Behandlung der Oberfläche, da grade bei ihnen der Gegensatz des Mattirten und Polirten ganz besonders gerne angewendet wird.

Die Behandlung der Oberfläche erscheint zwar bei Silber auf den ersten Blick nicht so von wesentlicher und entscheidender Art wie bei Bronze, jedoch lehren Praxis, Erfahrung und Kritik zugleich, wie bedeutungsvoll sie ist, wie viel ästhetisch auf sie ankommt. Das Metall glänzt, das ist seine Eigenschaft, sein Vorzug, und dieser Vorzug soll nicht vernichtet werden. Das Silber hat seine eigene Farbe, es ist zudem ein edles Metall, und seine Farbe und sein Glanz sollen bewahrt bleiben, es sei denn, daß Vergoldung sie erhöht. Das kann man als Grundsatz aufstellen und festsetzen.

Was thut nun heute die Praxis? Sie mattirt das Silber, sie kocht es weiß, sie oxydirt es schwarz, sie polirt es und vergoldet es. Außerdem guillochirt sie gelegentlich, d. h. nach der Wirkung, sie erfüllt die Oberfläche statt der gleichen Politur mit vielen kleinen Glanzlichtern. Ist das alles recht und gut?

Das weiß gesottene Silber erscheint uns am meisten verwerflich. Die Farbe ist kalt, ist der gewohnten Silberfarbe unähnlich und ohne Glanz. Selbst in Verbindung mit Politur ist der Effect unangenehm. Den Gegensatz bildet die künstliche Oxydirung, die dem Silber einen mehr oder minder schwarzen Ton verleiht. Französische Künstler haben sie gerne und regelmäßig bei Silberplastik, bei Miniaturgruppen, Statuetten und figürlichen Reliefs verwendet, in der Absicht durch Aufhebung des Glanzes die Plastik mehr zur Wirkung kommen zu lassen. Aber das Silber hat damit sein Element verloren und ist stumpf geworden; es ist nicht mehr Silber, sondern Blei. Wird solche Oxydirung bei Geräth angewendet, bei Tafelaufsätzen, Leuchtern, Cande-

labern, so ist der Fehler noch größer, weil hier das Silber als Edelmetall nicht zufällig ist, sondern in der Absicht liegt und seine Glanzlichter zur Mitwirkung berufen sind.

Am besten wirkt das Silber in der natürlichen Farbe, wie sie ein öfterer Gebrauch herbeigeführt hat, sagen wir z. B. wie oft oder täglich verwendetes Eßgeräth. Die Farbe ist sein eigen, der Glanz ist geblieben, aber er ist milde und angenehm. Den Effect zu erhöhen mögen einzelne Theile polirt werden, und zwar sind dazu die flachen und glatten oder tiefliegenden Theile geeignet, von denen sich das Reliefornament gut abheben wird. Die decorative Fernwirkung ist jedenfalls vergrößert. Gefäße, welche ganz über und über polirt sind, haben zu viel stechenden Glanz, sind unangenehm für das Auge, und die Form kommt nicht zum Ausdruck.

Die Franzosen haben neuerdings eine andere Methode eingeführt dem Silber einen angenehmen Ton zu verleihen. Sie haben den Gegenstand vergoldet und die Vergoldung so weit wieder abgerieben, daß nur ein warmer Hauch übrig geblieben und allenfalls nur die Tiefen das Gold festgehalten haben. Die Wirkung dieses Verfahrens ist eine sehr angenehme.

Seit alten Zeiten auch und zu allen Zeiten ist das Silber vergoldet worden. Da es zu besserem Scheine geschieht und nicht, um den Stoff wie einen anderen edleren und kostbareren erscheinen zu lassen, so ist auch rationell nichts dagegen einzuwenden. Die warme Farbe des Goldes ist gewiß angenehmer und wohlthuender als die bleiche Farbe des Silbers. Polirte Goldflächen aber leiden wie polirte Silberflächen am Zuviel des Glanzes; man thut daher gut die

Politur maßvoll anzuwenden. Am besten und angenehmsten wirkt altes Gold und alte Vergoldung, wenn die letztere nicht schon zu sehr abgerieben und matt geworden. Man wird daher neue Gegenstände, wenn sie auch neu erscheinen sollen, am besten zwischen der Milde des Altgoldes und dem Glanze des polirten Goldes halten. Man giebt dem Golde durch Legirung und Färbung auch verschiedene Töne; diese sind aber von größerer Bedeutung bei dem Schmuck als bei Geräthen, daher bei jenem davon zu reden sein wird.

Auch die Verbindung von Silber und Gold oder Vergoldung haben schon die Alten gekannt, und namentlich zeigt sie sich an den Gefäßen des Hildesheimer Fundes mit großem Verständniß angewendet. Hier sind die ornamentalen Theile, also das Relief des Laubes und der Figuren, vergoldet und die Grundfläche ist silbern gelassen, und das ist ganz rationell, denn es ziemt sich, daß das Edlere und Bessere sich auch in dem edleren Materiale darstelle, dieses das Feinere, den Schmuck, das minder edle Material aber die Masse bilde.

Die Orientalen üben auch wohl die Tauschirung mit Gold in Silber eingelegt, aber das Verfahren ist weniger glücklich als das gewöhnlichere der Tauschirung von Gold und Silber in Stahl und Eisen mit ihrem dunklen, schwärzlichen Grunde.

Eine feine decorative Technik aber für das Silber, eine Technik von glücklichster, wenn auch überaus gemäßigter Wirkung ist das Niello, dessen schon oben gedacht worden, eine Ausfüllung gegrabener Ornamente mit der glänzenden Schwärze des Schwefelsilbers. Die Frührenaissance hat das Verfahren zu zierlichster und zartester Darstellung religiöser

Gegenstände auf Silbertäfelchen angewendet. Heute übte es (bis auf die jüngsten Tage) nur Rußland und der Orient und der letztere noch ornamental mit richtigem Verständniß, wenn auch nicht mit dem gleichen feinen Gefühl wie ehemals. Denn das räumliche Verhältniß zwischen der blanken Fläche des Silbers und den schwarzen Flächen, sowie die Durchdringung des blanken Silbers durch die schwarzen Arabesken, das will wohl überlegt sein, damit nicht das Silber als Silber und die Schwärze als Schwärze gesondert erscheint, sondern beide nur eine gemeinsame Wirkung machen.

Soweit die russischen Niellos, die „Tulaarbeiten", auf dieser orientalischen Grundlage ruhen, sind sie gut und reizend, so die mit Arabesken verzierten Dosen. Leider haben sie in den letzten Jahrzehnten sich versucht zu europäisiren. Sie haben statt der Arabesken Landschaften und Städtebilder zu Gegenständen genommen, Gegenstände, welche die nöthige Durchdringung beider Farben schwierig machen. Und noch schlimmer, sie haben zum Niello noch reichlich Vergoldung eingeführt, welche den feinen Effect vollständig verdirbt.

Wie die Wirkung des Niello eine durchaus feine und zarte ist, so ist es auch nur geeignet für kleinere Gegenstände, für Dosen, Täfelchen, Schmuckgegenstände u. s. w. Auf großen Flächen, in breiten Massen gehalten, verliert es viel von seinem Reize. (Abb. 155.)

Aehnlich ist es mit einer anderen Technik, welche heute insbesondere Italien zu übertriebener Anwendung bringt, mit dem Filigran. Seiner ganzen Natur nach fein und zierlich, sollte das Filigran auch nur zu feinen und zierlichen Gegen-

ständen angewendet werden. Seine Anwendung zu praktischen, brauchbaren Gegenständen ist sehr beschränkt, daher es denn auch richtig nur zu Ziergegenständen oder zum Schmuck oder zur Verzierung solider Metallarbeiten sich gebrauchen läßt. Die Italiener aber, welche heute der Masse und auch wohl der Feinheit nach die ersten Filigranarbeiter

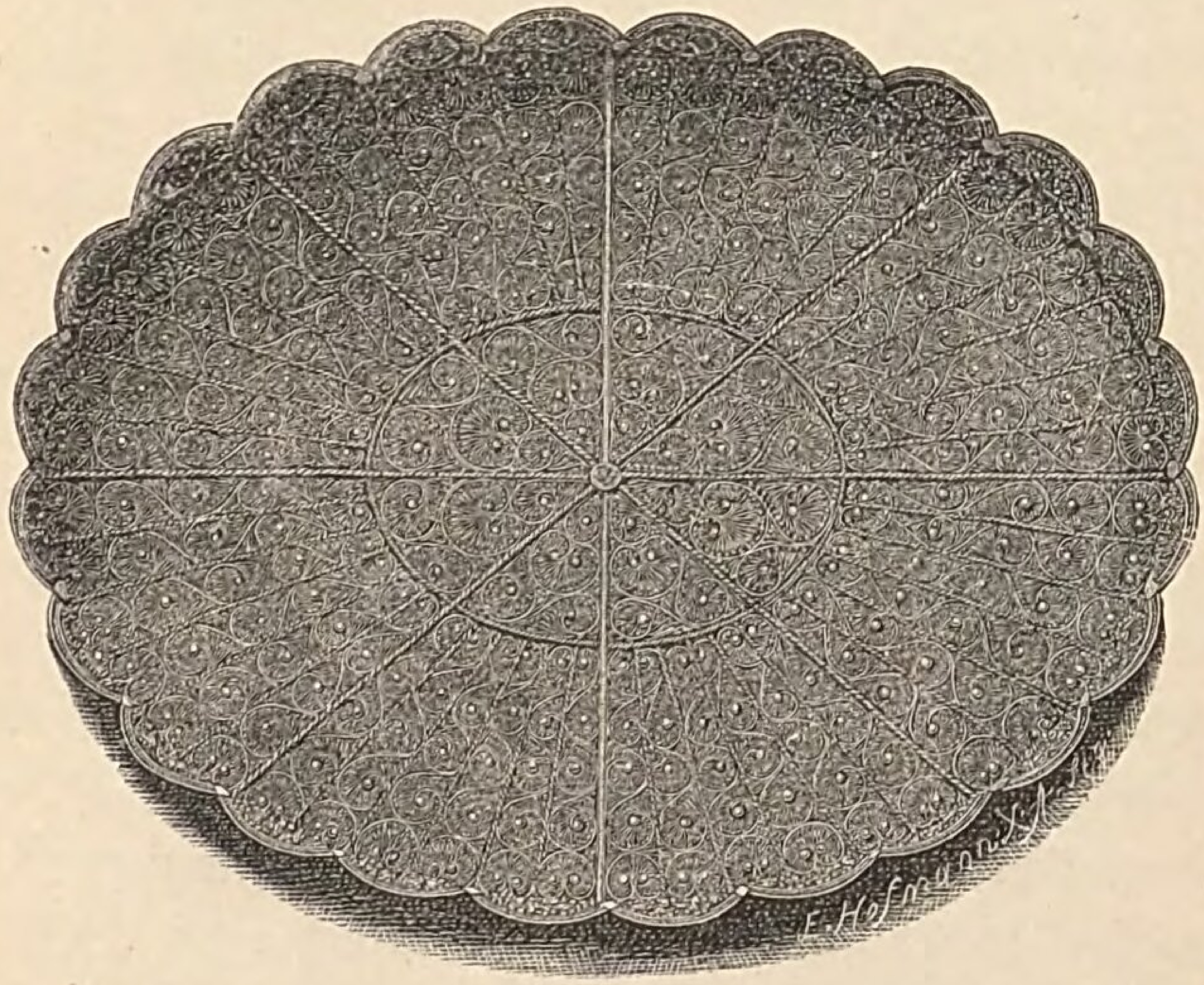


155. Niello-Dose, nach Zeichnung von J. Storck ausgeführt von J. Kleeberg in Wien. (Oesterr. Museum.)

sind, machen aus dem zarten Fädenwerk der silbernen oder goldenen Drähte eine Fülle von Gebrauchsgegenständen, die doch nicht gebraucht werden können, entweder weil sie rasch zu Grunde gehen oder weil sie unpraktisch sind. Das ist Uebertreibung, Ueberschreitung der Gränzen gegen Kunst und Logik.

Auch die Zeichnung, die ornamentale oder decorative Seite des Filigrans, ist eine beschränkte. Sein Grundmotiv

ist der in Bogen oder Spiralen sich windende Faden. Daraus können nun wohl verschiedene größere oder kleinere Figuren gebildet werden, welche wieder die Füllung regelmäßiger, geometrischer Figuren wie von Rosetten und Sternen bilden, auch zu stilvollen Blumen sich erheben können — immerhin herrscht große Einförmigkeit, ob die Arbeit alt oder neu ist,



156. Platte von Silberfiligran, ägyptisch, modern. (Oesterr. Museum.)

ob sie in Portugal, in Norwegen, in Holland, im östlichen Gebiet der Alpen, in Italien oder im Orient, wo heute die Stätten des Filigrans sind, angefertigt worden. (Abb. 156.) Größere Mannigfaltigkeit zu erzielen, hat man allerdings das technische Verfahren erweitert. Man hat den Faden geglättet und dünn gedreht, woraus auf seiner Länge eine Reihe kleiner Glanzlichter sich ergeben. Man hat, die gleiche

Wirkung zu erreichen, die Länge oder die aufrecht stehende Schneide des platten Drahtes mit kleinen Silber- oder Goldkörnchen besetzt, welche in der Arbeit der Alten von äußerster, heute kaum erreichbar scheinender Feinheit waren, während das Mittelalter im romanischen Stil Draht und Körnchen von verhältnißmäßig starkem Kaliber hielt, wie es heute hier und da (so in Serbien) wohl noch der Volksschmuck braucht. Die antike Kunst hat bei ihrem unübertrefflichen Schmuck, davon noch die Rede sein wird (s. auch Abb. 2), auch Flächen mit solchen Goldkörnchen bedeckt und ihnen dadurch eine sammtartige Weichheit gegeben. Auch mit all diesen Mitteln ist das Filigran wohl eine reizvolle, aber doch beschränkte Kunsttechnik.

Seine Eigenthümlichkeit kommt am besten dann zum Ausdruck, wenn es ganz durchbrochen ohne Unterlage gehalten ist; es bedarf dann freilich des festen, bindenden Rahmens, so daß es, Kleines mit Großem zu vergleichen, dem gegitterten Fenster gleicht. Seine Schwäche aber erfordert nicht selten die Silber- oder Goldplatte zur Unterlage, welche die Wirkung wieder bescheidener macht. Immerhin bleibt auf derselben die Zeichnung klar. Weniger ist das der Fall, wenn man Rosetten oder Blumen dadurch erhöht bildet, daß man Blatt auf Blatt legt, ein Verfahren, dessen richtige Wirkung auf Licht und Schatten beruht, während hier eine durchsichtige Zeichnung die andere überschneidet und in Verwirrung bringt. Noch mehr und verderblicher geschieht das, wenn man gar naturalistisch wirkliche Blumen in Filigran nachahmen will — ein ungeeignetes und vergebliches Verfahren.

Filigran soll seine Stärke und seine Schwäche kennen und sich innerhalb der Gränzen derselben halten. Je zarter der Draht, je feiner das Korn, je regelmäßiger und stilvoller die Zeichnung, um so schöner die Wirkung und der Gegenstand. Eben darum ist es auch nur für feinere Gegenstände geeignet, also in erster Linie für Schmuck.

---

8. Kapitel.

Schmuck.

Schmuck im Allgemeinen ist alles, was ziert und schmückt, sei es bestimmt für das Lebendige oder das Leblose. Schmuck aber im engeren Sinne des Wortes, in welchem es hier verstanden wird, sind Gegenstände, welche dem menschlichen Körper zur Zierde dienen sollen. Zu solchen Gegenständen hat der Lauf der Zeiten, der Standpunkt der Cultur, die Sitte und der Geschmack der Völker, die Armuth oder der Reichthum, je nachdem, gar verschiedene Materiale in Verwendung genommen, Glas und Thon und Stein, insbesondere aber alle verschiedenen Metalle, Blei und Eisen und Bronze und Silber und Gold. Von diesen allen hinwiederum, soweit die Kunst in Frage steht, ist es Gold, welches das entscheidende Wort gesprochen hat, grade wie für Gefäße und Geräthe das Silber bedeutungsvoll voransteht. Für den Schmuck erscheinen die anderen Metalle sämmtlich nur als billiger Ersatz im Volksgebrauch. Silber macht wohl

Ausnahmen, aber da hier die Regel festzustellen ist, so handelt es sich im Folgenden eben nur, oder fast allein, vom Goldschmuck, sei es für sich, sei es in Verbindung mit Edelsteinen und Email.

Nach dieser Beziehung zu den Edelsteinen zerfällt der Schmuck in zweierlei Arten: in den eigentlichen Goldschmuck, der sich bloß oder vorzugsweise des Goldes bedient, und in den Stein- oder Juwelenschmuck. Das Gewerbe macht ebenfalls diese Theilung, nicht aber die Kunst. Die Kunst, welche die Form bedenkt, scheidet den Schmuck nach seiner Bestimmung für die Theile des menschlichen Körpers und nach den Grundformen, welche von dieser Bestimmung abhängen. So giebt es: 1. Ringschmuck, 2. Kettenschmuck, 3. Nadelschmuck, 4. Anhängschmuck und 5. Besatzschmuck.

Jede dieser Arten begreift nun wohl verschiedene Dinge und auch sehr mannigfache Formen in sich, und so könnte man leicht, wenn uns das für unsere Absichten interessirte, eine Fülle von Unterabtheilungen machen. Allein für künstlerische Beurtheilung kommen wir damit nicht weiter, und schon jene fünf Arten klingen etwas abstract. Auch vermischen und verwischen sie ihre Gränzen, wie z. B. der Schmuck des Ohres Ringschmuck und Anhängschmuck zugleich ist, wie die Kette anhängenden Schmuck haben kann und die Nadel als Haarnadel, Broche, Fibel verschiedenen Zwecken dient, oder wie das Armband auch als Kette sich gliedert.

So ist es schwer selbst in unserer Betrachtung diese Eintheilung festzuhalten, und um so weniger, als auch diese Arten alle mit einander gewisse ästhetische Forderungen stellen und dabei auch die Technik gemeinsam haben.

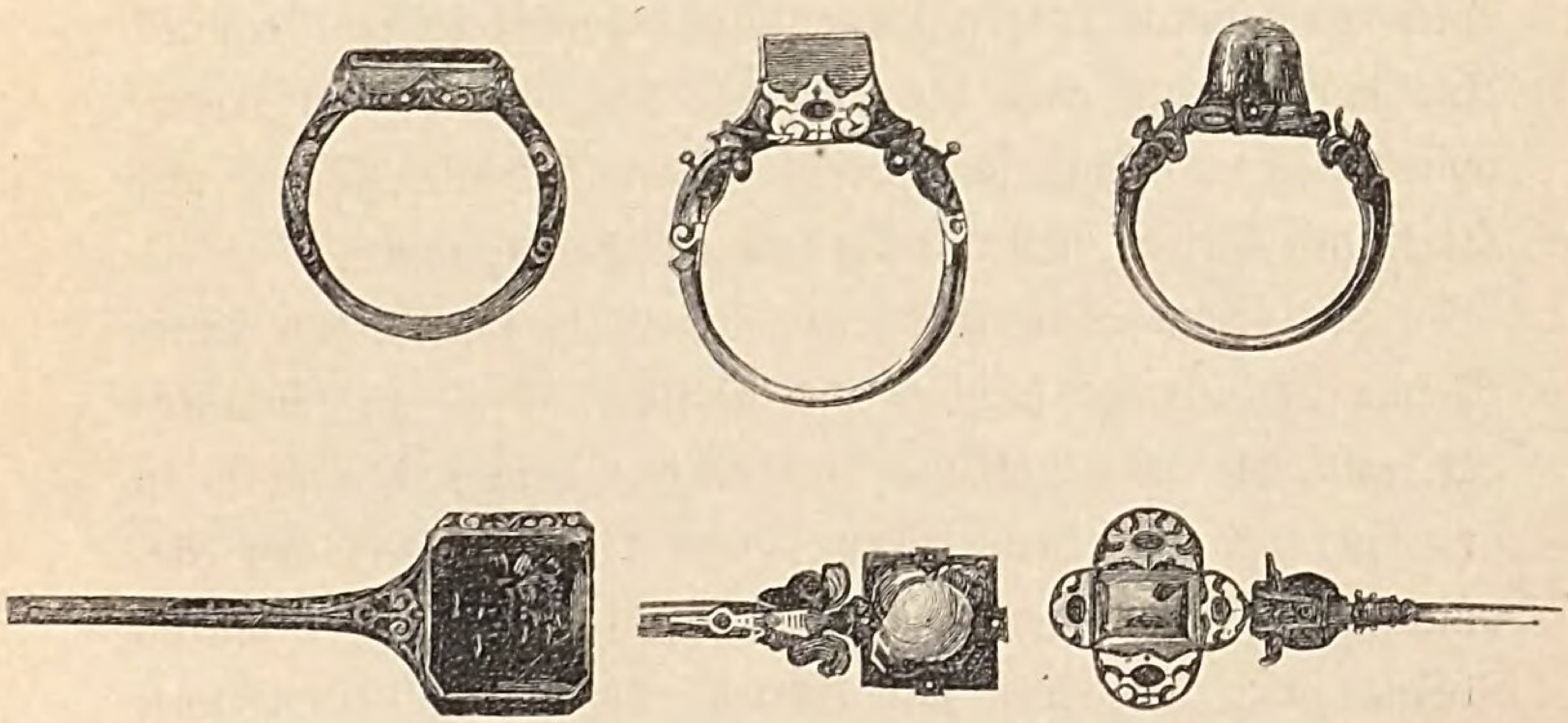
Unter diesen Forderungen steht obenan diejenige, daß der Schmuck ein Kunstwerk sei, mindestens Kunstarbeit zeige. Das scheint selbstverständlich, und doch ist nicht überflüssig die Forderung ausdrücklich zu stellen und zu betonen. Grade die Kostbarkeit des Materials, der Werth des Goldes und der Edelsteine hat in sinkender Kunstepoche, daher vor allem in unserem eigenen Jahrhundert, dahin geführt den materiellen Werth allein zu achten und die Kunst der Arbeit für nichts zu schätzen und wie gänzlich aufzugeben. Daher die Armbänder von purem blanken Golde ohne jegliches Ornament, die Ketten aus dicken, plumpen Gliedern, die Brochen aus glatter Scheibe, höchstens daß in die blanke Fläche ein einziger Stein roh und ungefüge ohne jegliche Kunst eingesetzt war. Dagegen nun ist unbedingt die Forderung künstlerischer Arbeit zu erheben, und zwar erstens weil der edelste Stoff auch die edelste Behandlung verlangt, zweitens weil der Schmuck von allen Schöpfungen des Gewerbes überhaupt das Feinste und Zierlichste ist, und drittens weil grade der materielle Werth die Kunst zur Veredlung herbeirufen muß, um nicht dem Gemeinen zu verfallen.

Eine zweite Forderung, welche von den Griechen weise beobachtet und von den Neueren gänzlich vernachlässigt worden, ist die, daß der Schmuck nach Form und Wirkung dem Gliede angemessen sei, für welches er bestimmt ist, daß ein Collier z. B. auch wirklich dem Halse sich als eine Zierde anschmiege und erweise und nicht Kopf und Rumpf trenne, als ob die Trägerin enthauptet sei und der Kopf nur eben wieder darauf gesetzt. Wir kommen im Einzelnen darauf zurück.

Der Ringschmuck — um mit demselben in der Kritik des Einzelnen zu beginnen — hat sehr verschiedene Bestimmung. Er soll als Fingerreif die Hand schmücken, als Bracelet den Arm, als Collier den Hals, als Diadem die Stirne. Er hängt sich auch ins Ohr, und die Frauen Indiens legen Ringe um die Zehen, um die Füße oder vielmehr über dieselben, und hängen sie in die durchbohrten Nasenflügel. Auch der silberne oder goldene Gürtel gehört in sein Kapitel. Und dabei ist es nicht die Größe allein, welche den Unterschied macht. Das Handgelenk verlangt ovale Form, und Hals und Stirne stellen ihre eigenen Bedingungen.

Von ihnen allen sollte der Fingerring sowohl um seiner Kleinheit willen, als weil er das zierlichste Glied zu schmücken hat, auch die ausgesuchteste Behandlung erfahren, und so ist sie ihm auch von den Griechen und den Künstlern der Renaissance zutheil geworden. Welchen durchweg plumpen Formen aber begegnen wir heute? Der glatte, unverzierte Ehering zwar ist Symbol, und man muß ihn sich nach dem Herkommen gefallen lassen, nothwendig aber ist diese Einfachheit nicht; auch war es einmal anders. In allen anderen Fällen sollte die Kunst ihr Recht haben. Zwar der eigentliche Reif, welcher den Finger umschließt, wird aus praktischen Gründen immer einfach und glatt zu halten sein, wenn auch nicht plump und massiv. Die Kunst hat sich daher oben auf dem Ringe ihren Platz zum Schmucke ausersehen, und dieser ist es, auf welchen sich Schönheit und Arbeit concentrirt. Je kleiner das Plätzchen ist, um so mehr Phantasie und Vollendung sollte ihm gewidmet sein. Griechen und Römer brachten die Wunder der Miniaturkunst, ihre

geschnittenen Steine, hier an, die Künstler der Renaissance allerlei Ornament und Bildwerk in Email und Relief, sowie in Verbindung mit Edelsteinen. (Abb. 157.) Letzteres geschieht nun auch von der modernen Ringfabrikation, aber der Unterschied liegt in der Art, wie es geschieht. In der Regel ist es ein einziger Stein, welcher oben befestigt ist, und um ihn schmiegt sich das Gold in einer Weise, daß man keine



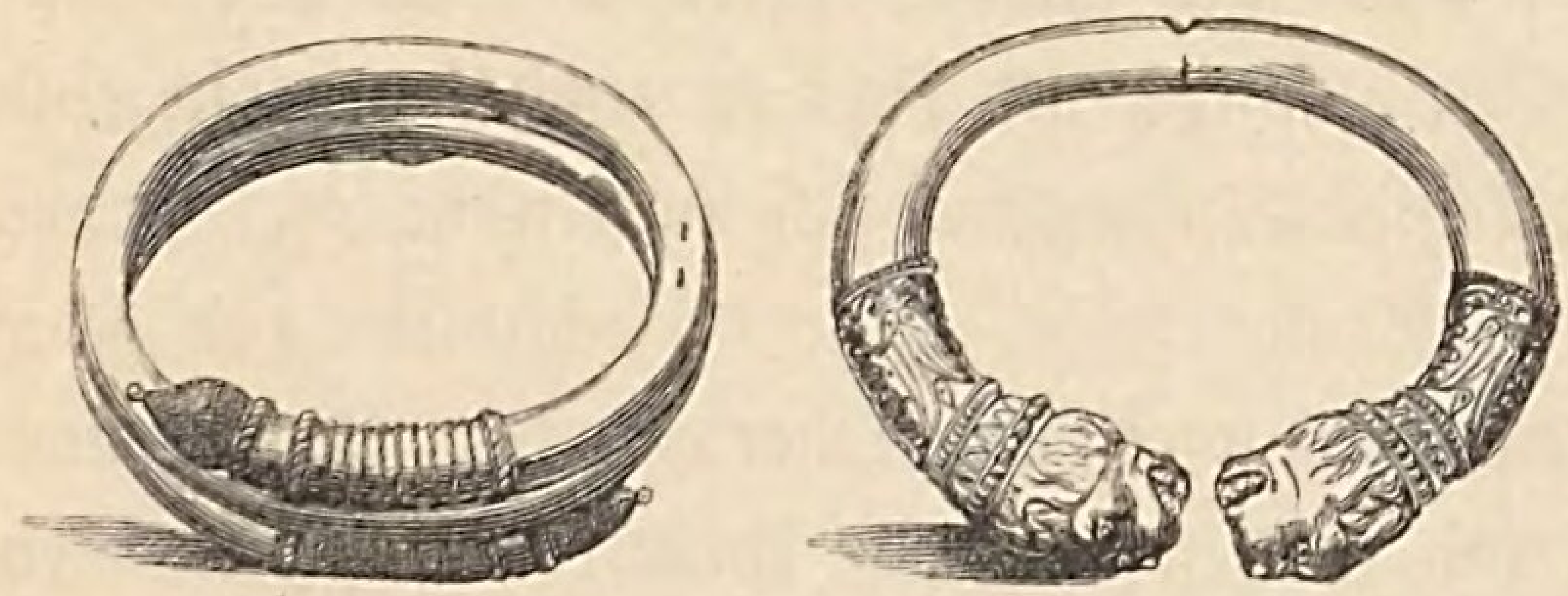
157. Ringe im Stil der Renaissance. 16. Jahrhundert. (Kaiserl. Sammlungen in Wien.)

andere Absicht erkennt als die eben nur des Festhaltens, und von da verläuft es in die Biegung glatt, plump ohne allen weiteren Schmuck oder Uebergang. Die Renaissance machte die Fassung selbst wieder zum zierlichen Ornament und machte den Uebergang zum goldenen Reif mit Ornamenten in Relief und Email und zierlichen Figürchen. So war der Ring zugleich ein Schmuck der Hand und ein Miniaturkunstwerk. Nach seiner gewöhnlichen Art im neunzehnten Jahrhundert aber ist er weder das Eine noch das Andere.

Das goldene Armband hat den entblößten Arm zur

Voraussetzung. So wie es heute gewöhnlich getragen wird, in größerer oder geringerer Anzahl locker und klirrend am Handgelenk bei bekleidetem Arm, ist es ein Besitz, aber kein Schmuck. Als Schmuck, d. h. mit der Bestimmung die Trägerin wirklich zu schmücken, muß es auch doppelt sein, ein gleiches für jeden Arm. Es muß ferner — den entblößten Arm vorausgesetzt — in seiner Form sich dem Gelenke oder dem Arme anschmiegen und nicht, der Bewegung des Armes folgend, herauf und herunter fallen. Aus diesem Gesichtspunkt — und auch sonst — giebt es keine vollkommnere Gestalt des Armbandes als die des antiken Schlangenbracelets, das mit seiner Spirallinie sich erweiternd der anwachsenden Form des Armes folgt. Die Griechinnen und Römerinnen haben das Armband am Oberarm wie am Unterarm getragen, und in beiden Fällen wohl berechtigt, und ebenso die Frauen aller anderen Völker, deren Kleidung den Arm entblößt ließ. So auch die Frauen der Germanen und die germanischen Männer, welche mit „Baugen" den Arm bedeckten, um ihn damit ebensosehr zu schmücken wie zu schützen. Der anliegende Aermel hat dann im Laufe der Costümgeschichte das Bracelet vom Oberarm verdrängt und ihm nur den Platz am Handgelenk übrig gelassen. Sollte die heutige Mode des gänzlich entblößten Arms in Hof- und Balltracht das Bracelet auch für den Oberarm wieder bringen, so wäre nichts dagegen einzuwenden. Es scheint aber noch nicht auf dem Wege zu sein. Die französischen Damen des Directoriums von 1796 waren kühner in solchen Neuerungen. Sie trugen bei ihrem freien Costüm nicht bloß Bracelets bis zur Schulter hinauf, sondern selbst Ringe um das Fußgelenk und an den Zehen.

Ein Armband als einfacher breiter Goldstreif — oder vielmehr ihrer zwei — kann schon, wie wir zugeben, ein Schmuck, eine Zierde der Trägerin sein, immer vorausgesetzt, daß der Arm ganz oder theilweise entblößt ist. Aber es darf alsdann nicht allein bleiben; es verlangt ein Halsband und ein Diadem von ähnlicher Art. Bei richtigem Costüm, stattlicher Figur und aufrechter Haltung wird ein solcher blanker Schmuck die Wirkung der ganzen weiblichen Erscheinung erhöhen, aber doch mehr in theatralischer als in edler Weise.



a. b.

158. Moderne Armbänder nach antiken Vorbildern, a. dänische, b. Wiener Arbeit.

Letztere setzt wieder den Schmuck am Schmuck voraus, d. h. Kunst und Arbeit. Die Griechen haben die Flächen der Armbänder, welche sie nicht selten aus einzelnen Plattengliedern mit Charnieren zusammenfügten, mit ihrem feingekörnten Filigran bedeckt; ähnlich geschieht es überall im Orient von Aegypten bis Indien und so auch in Skandinavien, nur daß das Bracelet statt der Gliederung einen steifen Ring bildet. Die Renaissance, welche bei den weiten geschlitzten Aermeln und gekrauseten Manschetten das Armband nicht brauchen konnte, hat uns kaum Muster hinterlassen. Doch ist es nicht schwer die Kunst und Ornamentik

dieses Stils auf dieses bei uns wieder viel und gerne getragene Schmuckstück anzuwenden. Wir heute, wenn wir die Fläche nicht blank lassen, verzieren es mit Email und haben auch angefangen die antike Weise der Filigranverzierung uns anzueignen. (Abb. 158.) Das Eine wie das Andere ist richtig und gut, und es kommt nur — und das ist Sache des Künstlers — auf die Schönheit der Farben und der Zeichnung, also auf die beabsichtigte künstlerische Wirkung an. Doch dürfte das Verhältniß der Breite wohl zu beachten sein, damit das Armband sich nicht wie eine glatte Manschette den Arm hinauflegt, noch als zu dünner Reif wirkungslos verschwinde. Indessen Größe und Figur der Trägerin haben hier ein Wort mitzusprechen.

Man bildet auch das Bracelet aus Ketten, deren Glieder nach der Länge wie nach der Breite in einander gefügt sind, und dafür giebt der indische Volksschmuck schöne Muster. Das ist auch gut und passend, wie die gegliederte Kette mit ihren vielen Lichtern immer Leben in sich hat, aber dieses Kettenband muß eben nur schmiegsam und nicht hängend sein. Letzteres wäre nicht am Orte. Leider ist es heute Mode geworden das Armband nicht bloß über die Hand herüber hängen zu lassen, sondern noch überdies mit allerlei goldenem und silbernem Tand an kleinen Kettchen zu behängen, mit Herzen, Münzen, Schweinchen, Elephantchen und sonstigen sinnreichen und sinnlosen Dingen. Das ist ästhetisch wider alle Ordnung. Man kann hängenden Schmuck tragen, wo er einigermaßen in Ruhe sich befindet, nicht aber am Handgelenk (oder gar, wie es auch geschieht, am Fingerring), an dem bewegtesten Gliede, wo er beständig klirrend in un-

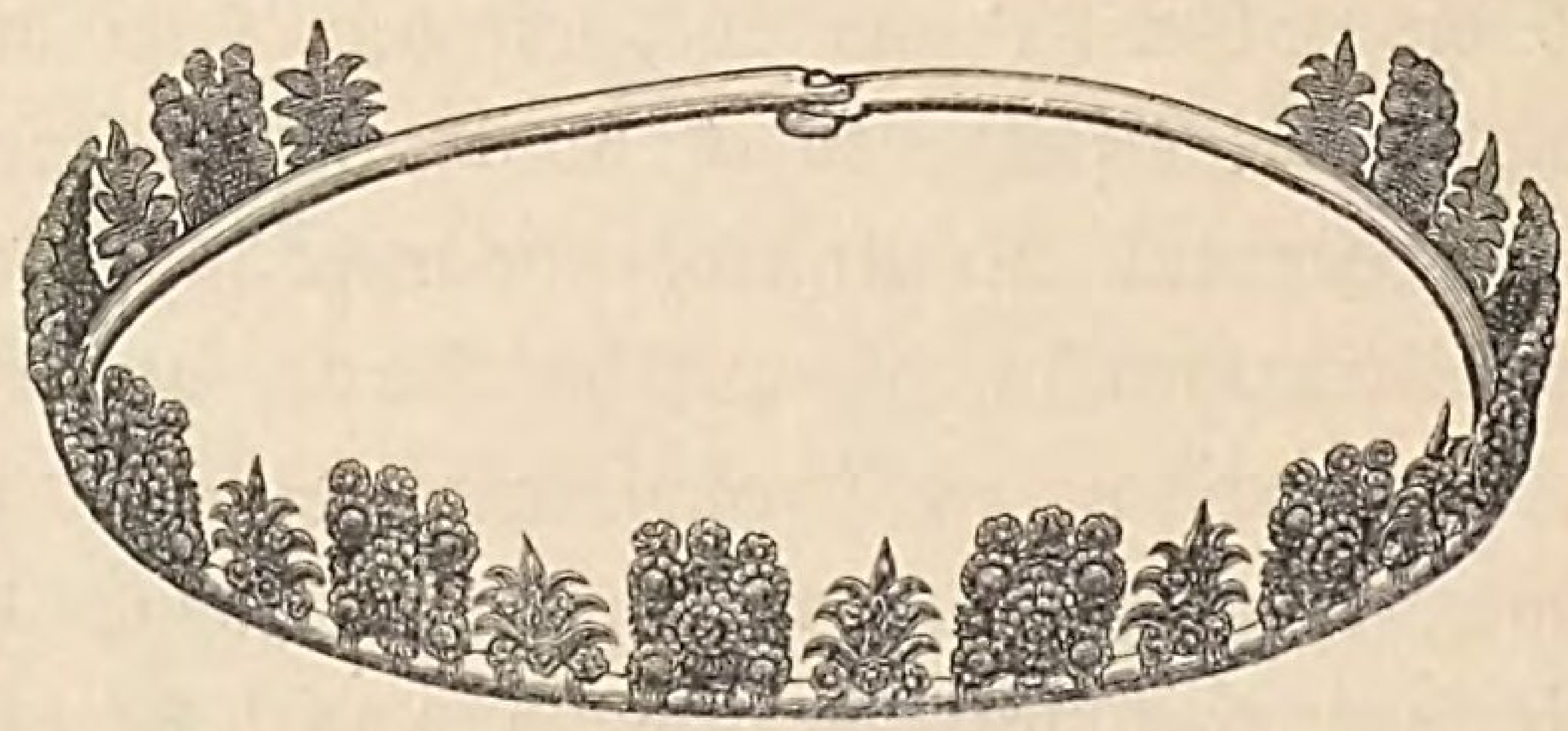
ruhigem Durcheinander hin und her geschleudert wird und sich höchst lästig macht.

Der goldene Stirnreif ist in der heutigen Mode freilich eine seltene Erscheinung geworden. Die Griechin legte ihn zierlich, einfach, aber auch doppelt und dreifach um ihr schön geordnetes Haar, und die Römerin verstärkte die Wirkung ihres stolzen Gesichtes und ihrer kunstvollen Frisur mit breitem Diademstreif. Keine Zeit aber hat mehr und mannigfacher sich desselben bedient als das Mittelalter. Die ritterliche Gesellschaft der Minnesängerzeit und des nachfolgenden vierzehnten Jahrhunderts bis zu den burgundischen Moden hin bedient sich des vielgestaltigen „Schapel" als Ergänzung der langen, schön gewellten oder gekräuselten Locken, welche der goldene, mit Rosetten, Steinen, Federn und Blumen geschmückte Reif zusammenband. Männer wie Frauen trugen ihn gleicherweise. Heute ziert er als Diadem nur das vornehme Haupt und ist daher meistens ein höchst kostbarer Schmuck.

Kostbar aber ist dieses moderne Diadem mehr um des materiellen Werthes, um der begleitenden Steine willen als wegen der Kunstarbeit. Rechnend auf den Werth und die Wirkung der Steine, bemüht man sich nicht allzusehr um die Kunstform, weder um eine Form, die an sich schön ist, noch um eine solche, welche der Trägerin am schönsten zu Gesichte steht, welche den Glanz ihrer Erscheinung erhöht, und das ist doch die Bestimmung eines solchen Schmuckes, des kostbarsten von allen.

Wenn man die Diademe vergangener Zeiten betrachtet, so wird man sie ausnahmslos regelmäßig gestaltet finden,

selbst die reichsten und kunstvollsten. Die Römerin ließ das breite goldene Band über der Mitte der Stirne zu einer Spitze von beiden Seiten her erhöhen. Die Kunst mochte es mit Filigran oder Relief schmücken. Die etruskische und die griechische Goldschmiedekunst machten aus dem Stirnreif ein wundervolles Gebilde, den vollendetsten, ausgesuchtesten Geschmack mit der feinsten und vollkommensten Technik vereinend. Diese Diademe mit ihrem gedrehten Filigran, ihrem



159. Griechisches Golddiadem. Copie von Castellani. (Oesterr. Museum.)

sammetweichen Korn, ihrem spärlichen, aber an passendster Stelle angebrachten grünen und blauen Email, ihren Knöpfchen, Rosettchen und Blümchen, sind durchaus regelmäßig und stilvoll geformt, im Ganzen wie in jedem Detail. (Abb. 159.)

Ganz im Gegensatz dazu bildet die moderne Goldschmiedekunst das Diadem unregelmäßig, willkürlich, capriciös, selbst dann, wenn die Verbindung mit Steinen, mit größeren Smaragden z. B., das Gegentheil bewirken sollte. Auch hier spielt der Naturalismus seine Rolle. Sie nimmt oder macht einen Zweig, eine Ranke und läßt sie als Diadem gelten; sie bindet einen Kranz oder einen Strauß von Vergißmeinnicht und macht die Blümchen aus blauen Türkisen mit dem Bestreben soviel als möglich der natürlichen Erscheinung nahe

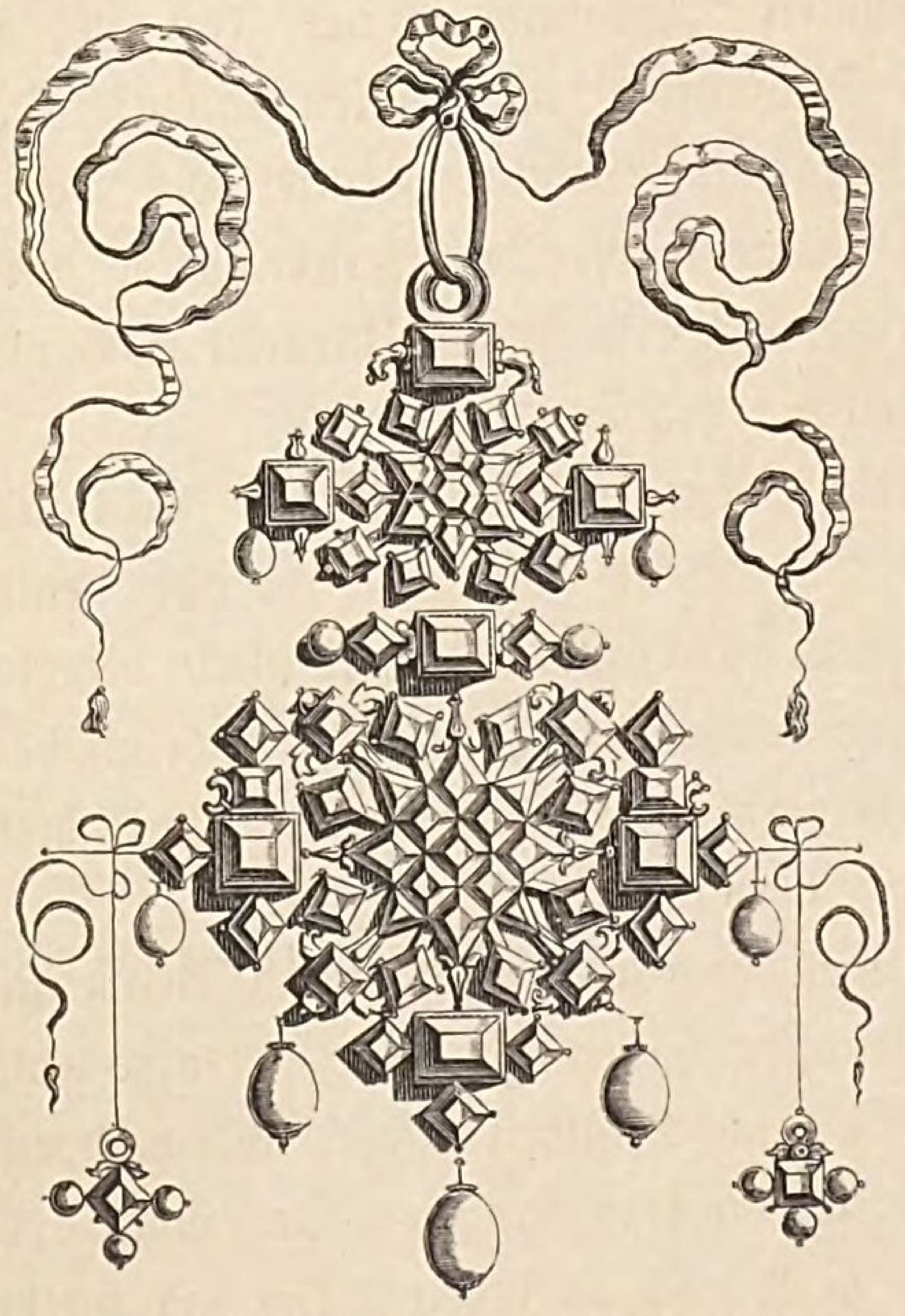
zu kommen. Sie macht die Blumen solchen Kopfschmucks selbst aus Diamanten, obwohl sich kein Material denken läßt, welches seinen Eigenschaften nach naturalistischer Bildung mehr widerstrebe.

Es läßt sich wohl nicht leugnen, daß auf diese Weise auch anmuthige Gebilde entstehen können, wenn ein feines Gefühl und eine geschickte Hand sich vereinen. Aber man sieht sie selten, und wenn man sie sieht, so bleibt die Frage übrig, ob dieses Gebilde nun auch auf dem Kopf der Trägerin seine Absicht erfüllt, ob es für den vornehmen Kopf ein würdiger Schmuck ist. Und das ist wohl nicht der Fall. Diese capriciösen Gebilde, die nur die Stelle von Diademen vertreten, sind höchstens ein harmonirender Schmuck für unregelmäßige, pikante Soubrettenköpfe und kleine Figuren. Für Köpfe von regelmäßiger Bildung und hohe getragene Gestalten — und das gehört doch so eigentlich zur vornehmen Erscheinung — sind nur die strengeren, stilvollen Formen geeignet, die aber, und das sei ausdrücklich bemerkt, weder Reichthum, noch Phantasie, noch Kunst ausschließen. Dessen scheinen die Damen des Alterthums sich wohl bewußt gewesen zu sein.

Wir haben eben gesagt, der Diamant ist am ungeeignetsten für naturalistische Gebilde, und es ist vielleicht hier sogleich eine passende Stelle den Grund anzugeben und zu besprechen, da diese Eigenschaft auch für alle anderen Schmuckgegenstände Gültigkeit hat, zu denen er verwendet wird, und überhaupt vom Diamanten und seiner Bedeutung im Schmuck zu reden.

Der Diamant hat in sich regelmäßige krystallinische

Form, und wenn ihn der nachträgliche Schliff verändert, sei es zum Brillanten, zur Rosette, zum Tafelstein, so ist die Absicht die Facetten seiner Art gemäß zu vermehren und dadurch sein Licht, seine Strahlen, sein Farbenfeuer zu erhöhen. Die Strahlen blitzen auf und vergehen wieder, aber nach ihrer Natur haben sie ihre Richtung. Es liegt also das Regelmäßige im Diamanten vorgebildet. Geschieht es nun, daß man z. B. eine Rose mit ihren über einander liegenden Blättern aus Diamanten bildet, d. h. Blättern, die aus kleinen, dicht an einander gedrängten Diamanten zusammengesetzt sind, so entsteht ein unruhiges Gefunkel von Lichtern und Strahlen, die sich aufzuheben scheinen und somit wirkungslos bleiben. Das ist bei allen ähnlichen Schmuckgebilden der Fall, wie sie die heutige Juwelierkunst liebt. Sie sind nicht schön an sich und schmücken auch nicht in dem Sinne, wie sie schmücken sollen.



160. Juwelenschmuck mit angehängten Perlen. Stich des 16. Jahrhunderts.

Um beides zu erreichen, muß der Diamantschmuck seiner eigenen Natur entsprechend componirt sein. Die Form muß gleichsam in die Richtung der Strahlen fallen, etwa wie das bei dem gezeichneten und gestochenen Schmuck (Abb. 160) des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts der Fall ist; sie muß das Feuer des Diamanten ausstrahlen lassen. Das setzt strahlen- oder sternförmige Gebilde voraus oder wenigstens einfache Figuren. Eine kunstvolle Bildung würde unter dem Gefunkel der Steine weder in ihrem linearen noch plastischen Werthe zur Geltung kommen.

Man sieht nun leicht, wie ein Diadem von Brillanten zu componiren wäre. Eine Reihe Sterne, frei über einen mehr oder minder breiten, gleichfalls mit Brillanten besetzten Reif sich erhebend, würde die denkbar größte Wirkung machen. Aber der Diamant erfordert noch einige andere Rücksichten, die ihm auch heute zutheil werden.

Man hat ihn früher in Gold gefaßt und Benvenuto Cellini und seine Zeitgenossen haben ihm eine schwarze Folie gegeben und ihn in ein goldenes Kästchen gesetzt, doch hoch und frei genug, um hinlänglich Licht zu fangen. Das Gold aber giebt ihm einen, wenn auch noch so leisen Stich ins Gelbe, und das ist keine Verbesserung, denn der Diamant ist — wie Frauen und Perlen — um so schöner, je weißer er ist. Man faßt ihn daher heute mit vollem Recht in Silber und nimmt auch das Silber so sparsam wie möglich. Der Diamant braucht nichts weiter als Licht, und daher wird er auch heute ohne Unterlage à jour gefaßt.

Der Diamant ist sich selbst genügend in einsamer Größe. Eine Verbindung mit anderen Steinen kann seinen Werth

und seine Wirkung nicht heben. Er findet sich daher am besten, wie Leute guter Gesellschaft, mit seines Gleichen zusammen oder bleibt allein, wenn er sie nicht hat. Es ist auch ein guter Grund, ein Unterschied. Rubin, Saphir, Smaragd, die ihm zunächst in Werth, Rang und Titel folgen, wirken als Farbe, wenn auch als transparente Farbe, der Diamant aber wirkt mit Licht, mit Feuer, mit auflodernden und wieder verschwindendem Feuer. Jene bleibt, dieses kommt und geht. Er hat seine eigenen Farben, und wenn er nicht mit ihnen spielt, nicht seine Feuergarben auswirft, so hat er nur weißes Licht, das mit der dunklen Farbe der anderen Steine nicht wetteifern kann und unter ihnen leidet. Der Diamant verbindet sich daher, unserer Beobachtung nach, nicht gut mit jenen Steinen, wenn die einen wie die anderen gleichwerthig und gleich wirkungsvoll bleiben sollen. Dagegen giebt es eine hübsche Wirkung, wenn z. B. ein großer dunkelblauer Saphir von einem zierlichen Brillantenkranze umfaßt ist. Dann aber bleibt der Saphir die Hauptsache und die Brillanten dienen nur als Rahmen ihn selber zu heben.

Aber auch so, bei richtiger Composition, kann man den Diamantenschmuck falsch gebrauchen, in anderer Weise an anderer Stelle, denn die Bemerkungen, welche wir über ihn zu machen hatten, gelten nicht allein vom Diadem, sondern von jedem Brillantschmuck. Damen, welche einen reichen Schatz von Juwelen dieser Art besitzen, verwenden ihn gerne wechselnd, bald im Haar, bald am Halse, bald auf dem Kleide. So besetzen sie wohl ein schwarzes Sammetband mit sternförmigem Brillantschmuck und tragen dieses als enganliegendes

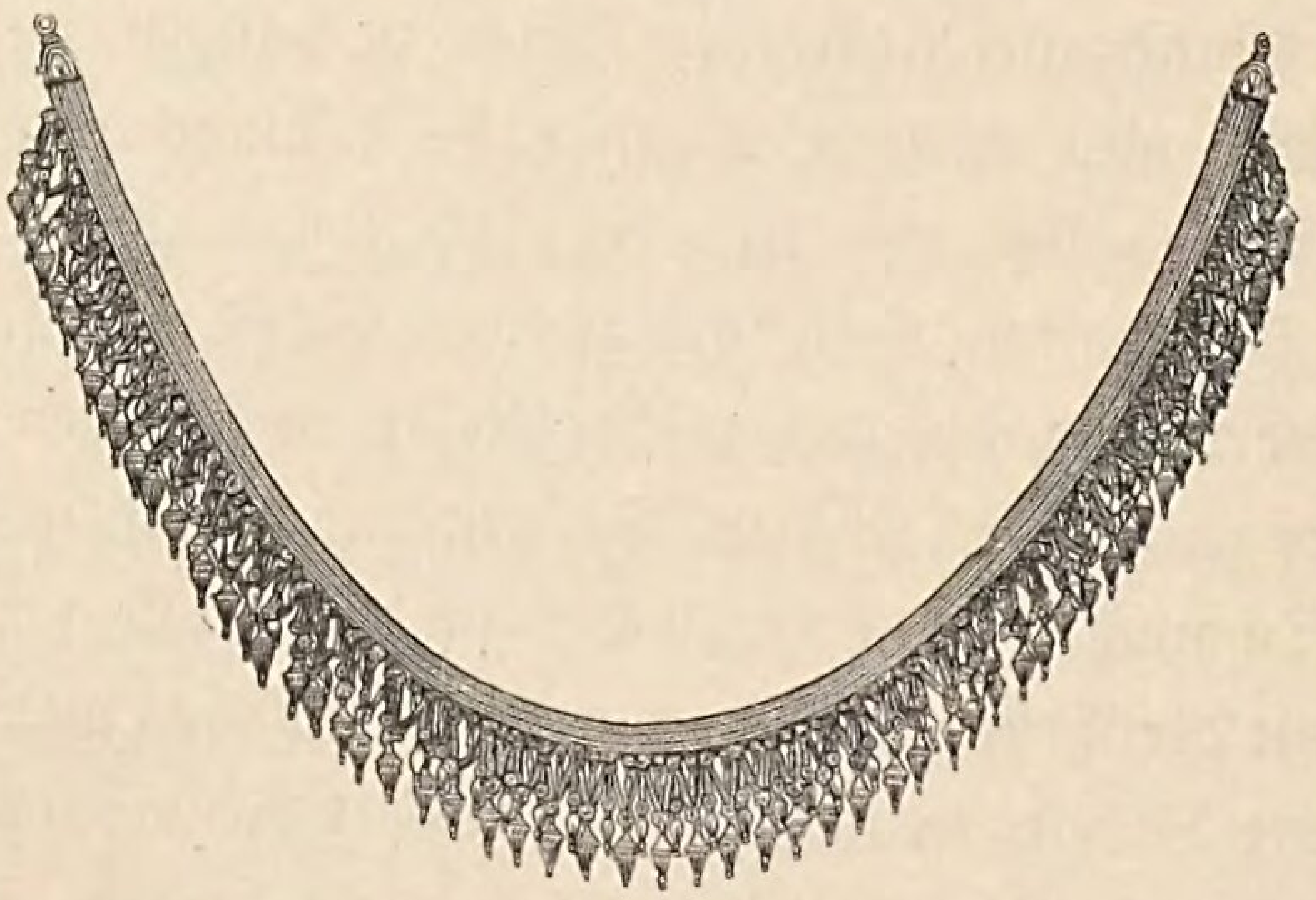
Collier. Die Wirkung ist eine bedauernswürdig unglückliche. Das schwarze Sammetband trennt den Kopf vom Rumpfe, und die Brillantensterne sind die Ursache, daß sich unsere Augen immer dahin richten müssen und von der Schönheit des Kopfes abgelenkt werden.

Der Grund für die verkehrte Wirkung liegt in dem Contrast des tiefschwarzen Sammetbandes mit der weißen Hautfarbe und sodann in der Enge des Bandes, welches den Hals wie ein anschließender Reif umzieht. Diese Enge des Colliers ist allemal ein Fehler, weil sie den Hals zerschneidet. Das Collier muß so locker sein, daß es sich frei herabsenkt auf jene Stelle, wo der Hals auf Schulter und Brust aufsetzt. Daher sind zu allen Zeiten kettenförmige Colliers den reifförmigen vorgezogen worden. Letztere (Torques, gedrehter Halsring) wurden von Barbaren getragen. Von ihrer Art findet man noch manche, ich will nicht sagen schöne, aber interessante Beispiele in den Museen, so von schwerem Golde und reicher Arbeit im Museum zu Stockholm.

Aber auch mit kettenförmigen Colliers kann man das Richtige verfehlen, wenn sie den Hals so eng umspannen, daß man das Athemholen erschwert glaubt. Diesen Eindruck macht der bekannte Halsschmuck der Salzburger Frauen, eine Reihe Ketten, die, über einander liegend, durch ein breites Schlußstück zu einem Bande vereinigt sind. Sie fallen nicht herab, sondern spannen sich mitten um den Hals.

Bewundernswürdig, wahrhaft classisch in dieser Beziehung ist der Halsschmuck der Alten, schon der Aegypter, dann insbesondere der Griechen und Etrusker. Es soll nicht wieder von der außerordentlichen Schönheit und Feinheit der Arbeit

am griechischen Collier die Rede sein, nur von seiner Gestalt. Eine gegliederte Kette, oder ein schmales, kettenartiges, aus Golddraht fein geflochtenes Band bildet den schmiegsamen, beweglichen Reif grade von der Länge, daß er sich frei und leicht und locker an jene Stelle herablegt, die vorhin bezeichnet worden. An diesem Goldbande hängen mittelst zierlicher Kettchen birnförmige, eichelförmige oder knospenartige Schmuckstücke, in sehr kleinen Zwischenräumen, gleich



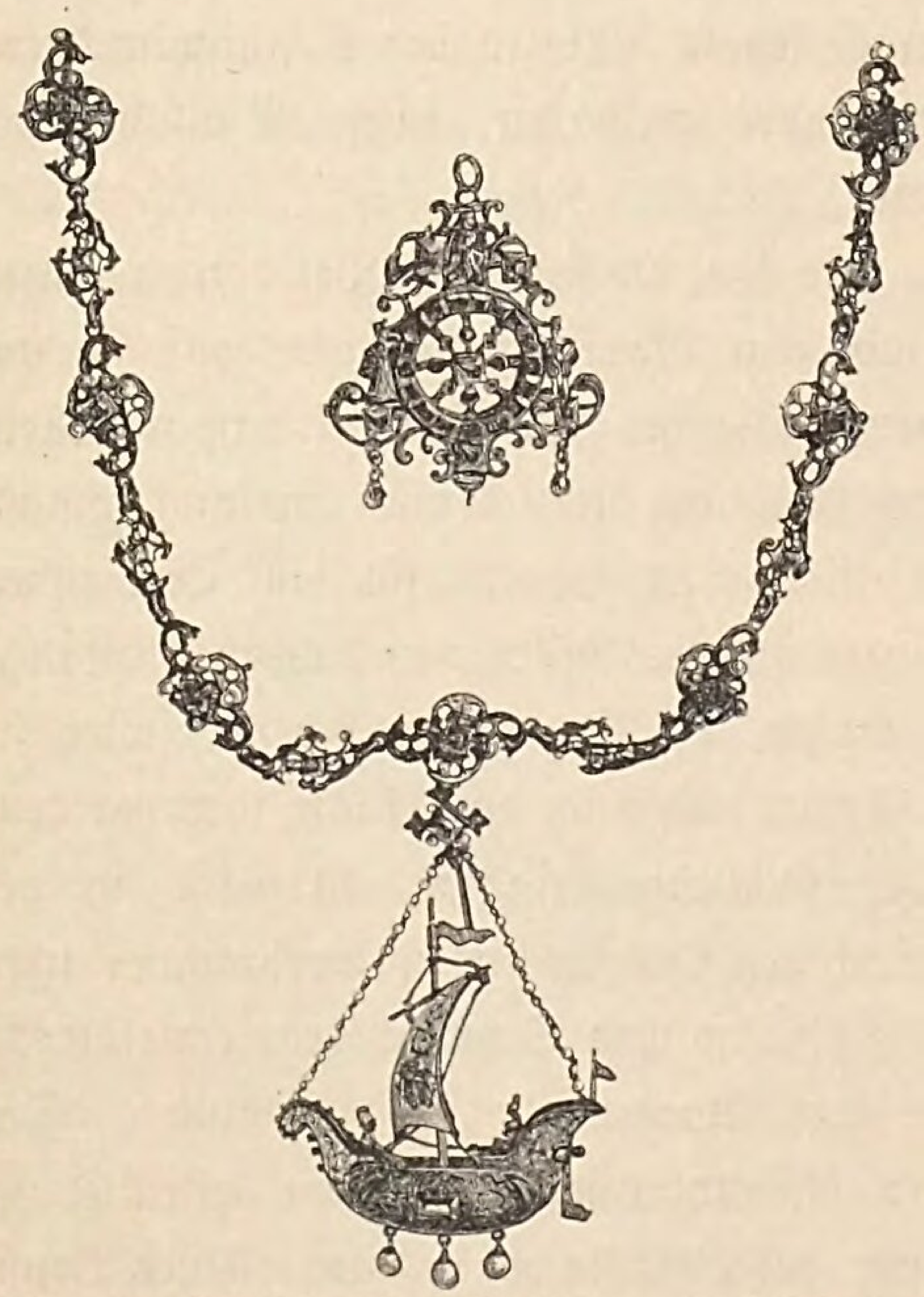
161. Griechisches Collier. Copie von Castellani. (Oesterr. Museum.)

groß, oder wechselnd große und kleine, welche sich auf den Anfang von Brust und Nacken legen und in dieser Lage strahlenförmig aus einander gehen. Die Idee ist so rationell, wie die Wirkung unübertrefflich fein und schön. Ihre Schönheit hat auch nicht verfehlt die Aufmerksamkeit moderner Goldschmiede auf sich zu ziehen — es sei nur an Castellani in Rom und Bacher in Wien erinnert —, aber unsere Damen haben diesen Schmuck noch keineswegs nach Gebühr verstanden und gewürdigt. (Abb. 161.)

Die Damen der Renaissance in den ersten beiden Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts trugen, so lange noch die Decolletirung Mode war, vielfach breite Colliers, von denen Perlen und anderer Schmuck ähnlich wie bei den griechischen, aber sparsamer herabhingen. Dieses Collier, das auf den Bildern den Eindruck eines Bandes, einer breiten Goldborte macht, war aber nicht der einzige Schmuck der Damen aus Rafaels und Holbeins Zeiten. Man liebte vielen und reichen Schmuck, und um Nacken und Hals pflegte man Ordenscollanen gleich goldenen Ketten zu hängen, welche wohl Medaillons oder anderen angehängten Schmuck trugen; dazu ein goldgearbeiteter Gürtel, der sich locker um die Hüften legte. Diesem folgte in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ein überaus reicher Besatz der ganzen Kleidung von Kopf zu Fuß mit Perlen, Steinen und goldenem Schmuck, einem Schmuck, dem heute weder in der Masse noch in der Schönheit der Arbeit irgend etwas auf Hofbällen gleich kommt.

Jene Ketten, welche die Damen der Renaissance — und auch die Herren — um Nacken und Brust trugen, sind durch den Reichthum ihrer Kettenmotive für die moderne Goldschmiedekunst, die an der Armuth solcher Motive leidet, doppelt interessant, doppelt, denn es lassen sich diese Motive auf zweierlei Arten zurückführen. Die einen sind wirkliche Ketten mit offenen, eines in das andere gehängten und geschmiedeten Gliedern, Ketten, die an sich wenig Schönes haben, aber durch die mannigfaltige Gestaltung der Glieder lehrreich sind. Meist sind sie derb und schwer. Die anderen dagegen sind von reicher Bildung und oft vollendetster Arbeit, die Glieder rosettenartig oder von quadratischer Grundfläche mit kleinen

Ringen doppelt an einander gehängt. Die Glieder sind durchbrochen, von schöner Zeichnung, durch Ornament frei erhöht, mit Email, Steinen, Perlen reich geschmückt. Vieles davon ist erhalten, noch mehreres in Costümbildern und Stichen wohl erkennbar, woraus die Fülle der Motive, die Zierlichkeit der Composition, die Schönheit in der Farbenzusammenstellung zu ersehen sind. (Abb. 162.)



162. Renaissancekette und Anhängschnur. 16. Jahrhundert. (Ehemals Sammlung Pauli.)

Diese Gegenstände und ihre Abbildungen sind des eingehendsten Studiums von Seite unserer Goldschmiede würdig, selbst wenn die Mode, die ja doch schon so manche Costümmotive der Renaissance hervorgeholt hat, heute noch nicht wieder bis zu diesem Kettenschmuck gelangt ist. Sie kommt aber dahin. Es ist jedoch von vornherein bei der Nachahmung praktisch einiges zu beachten. Erstens müssen die Glieder so gebunden werden, daß sie sich der Modellirung von Nacken und Brust leicht anschmiegen,

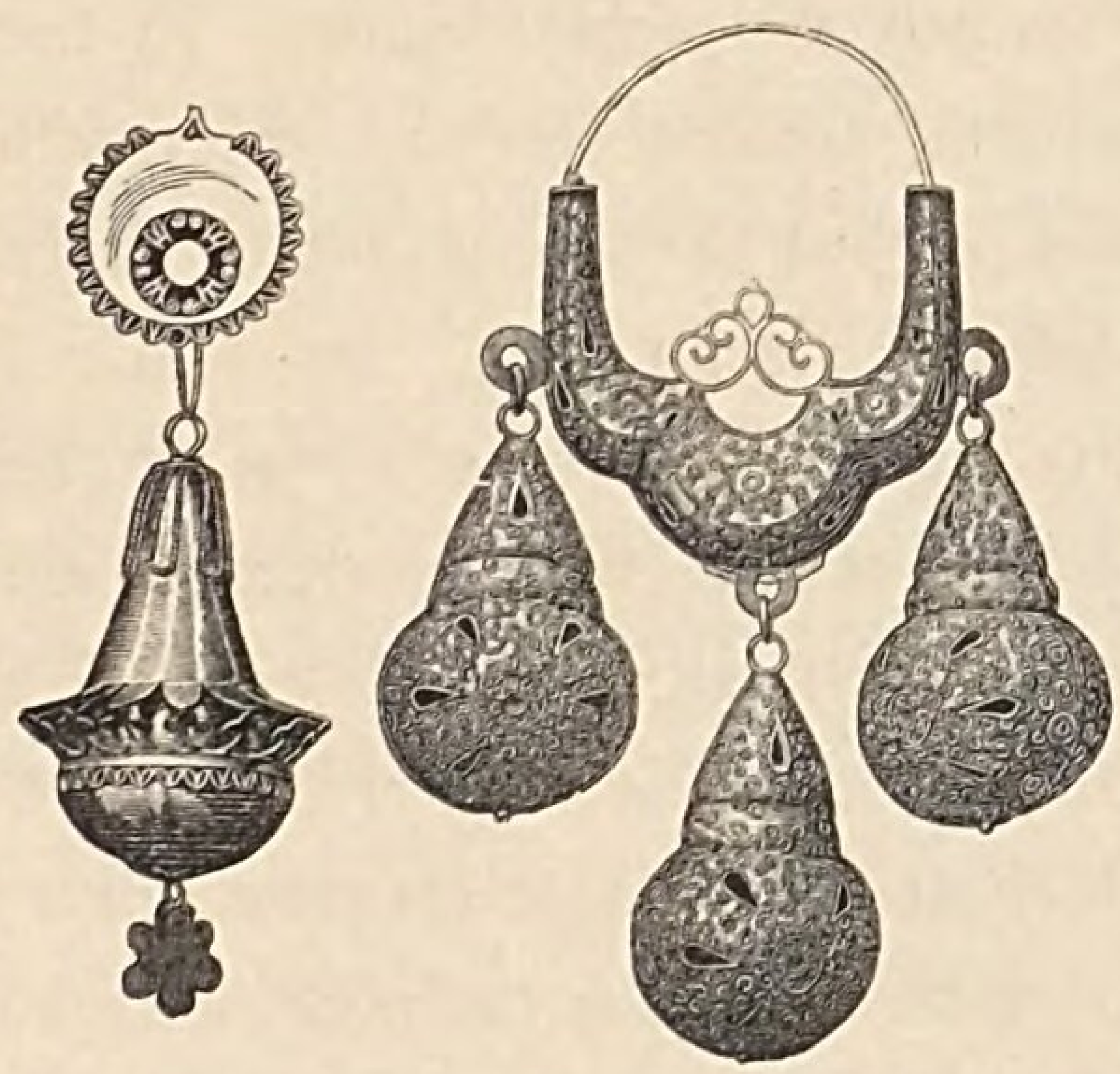
und zweitens müssen sie auf der unteren Fläche, da sie ja auch bei Decolletirung getragen werden sollen, durchaus glatt sein, wozu dann drittens eine Bildung der oberen gehöhten Fläche kommt, in welcher sich Locken, Spitzen oder ähnliche Zierde nicht leicht verfangen. Wir haben moderne Filigranketten gesehen, die nach jenem Prinzip der Renaissanceketten schön gezeichnet und gearbeitet waren, aber an all den genannten Uebeln litten.

Zum Kettenschmuck ist nun auch die Perle zu rechnen. Die Perle hat das mit dem Diamanten gemein, daß sie um so schöner ist, je weißer sie ist, und ferner, daß sie allein im Verein mit ihres Gleichen die schönste Wirkung macht. Im Gegensatz aber besteht ihre Stärke nicht im strahlenden Feuer, sondern in einem überaus milden und weichen Glanze. Daher als Schmuck eingesetzt auf goldene Scheibe, wird sie von dem Glanz des Goldes übertönt und kann ihre vortheilhafte Seite nicht zur Geltung bringen. Dasselbe ist der Fall, wenn sie mit farbigen Edelsteinen in Verbindung tritt, es sei denn, daß sie einem solchen Schmuck tropfenartig frei angehängt ist, wozu ihre Form sie wohl prädestinirt. Dagegen ihre volle und eigenthümliche Schönheit entfaltet sie als Schnur oder Kette auf weißem Halse und weißer Brust. Die Schönheit des Incarnats und der weiße, leicht spielende Glanz der Perle verbinden sich zur sanftesten, aber auch vollkommensten Harmonie. Je größer und weißer die Perlen, je schöner die Wirkung. Nur muß auch hier die Schnur, sei es nun eine oder mehrere Reihen, gleich dem griechischen Collier leicht hängen und nicht den Hals eng und angstvoll umschnüren. Man schlingt auch die Perlenschnüre durch das

Haar, und auch das vermag gute Wirkung zu thun, soweit aber unsere Beobachtung geht, bei weitem besser im schwarzen Haare als im lichten. Im schwarzen Haare ist es der Gegensatz, der den weißen Glanz der Perle hebt; bei dem blonden fehlt einerseits der Gegensatz, andererseits die zusammenschmelzende Harmonie.

Die Perle dient auch als Schmuck des Ohres, und wenn sie in einsamer Größe und birnförmiger Gestalt, zierlich gefaßt, am schlanken weißen Halse herabhängt, so kann man sich diesen Schmuck schon gefallen lassen. Abscheulich aber ist es, wenn sie das Schicksal der heutigen Mode theilt, welche ohne alle sichtbare Verbindung, ohne alle Fassung einen einzigen Stein, eine einzige Perle so an das Ohrläppchen setzt, als ob sie daraus hervorgewachsen wären, — eine häßliche, widernatürliche, entstellende Mode. Schon das Durchbohren des Ohres, also die Verletzung eines zarten Gliedes, sieht nach Barbarei aus, daher die ritterlichen Damen des Mittelalters die Sitte der Ohrgehänge durchaus verschmähten und sie den Bäuerinnen und Courtisanen überließen. Soll aber einmal das Ohr einen Schmuck tragen, so muß er auch den Kopf der Trägerin schmücken und nicht entstellen. Natürlich im Ohr ist nur ein Gehänge, niemals ein Ring allein, wenn auch noch so sehr mit kostbarem Steine verziert. Der Ring umschließt ein cylindrisch rundes Gebilde, wie den Finger, als Schmuck, oder er dient als verbindendes und tragendes Glied, und letzteres ist seine Bestimmung im Ohre. Ein Ohrring ohne ein Gehänge daran ist ein unvollständiger, nur das Unwesentliche enthaltender Schmuck, dem die Hauptsache fehlt.

In diesem Sinne ist der Schmuck des Ohres von den Griechinnen und Etruskerinnen aufgefaßt worden, und (siehe Abb. 2) in dieser Weise existirt er noch heute im italienischen Volksschmuck, als Reminiscenz antiker Kunst, in gar mannigfacher Gestaltung. Man kann das an den reichen Collectionen desselben zu London im South-Kensington-Museum und zu Wien im österreichischen Museum sehen und — es verlohnt sich der Mühe — auch studiren. (Abb. 163.)



163. Italienischer Volksschmuck, Ohrgehänge. (Oesterr. Museum.)

An diesem italienischen Volksschmuck und fast mehr noch an den griechisch-etruskischen Ohrgehängen wird man, abgesehen von der Feinheit und Vollkommenheit der Arbeit in den getriebenen Ornamenten und Figürchen, im Email, im Filigran und feinem Korn, vielleicht verwundert sein über die Größe der Bildungen und selbst über die Barockheit ihrer Formen neben anderen höchst zierlichen und hübschen Gestalten. Solche barocke Bildungen, wie z. B. ein Gehänge in dreiseitiger Pyramidenform, sind allerdings unserem Brauche

nicht zu empfehlen, was aber die Größe betrifft, so ist sie — hohe, gut gewachsene Gestalten der Trägerinnen vorausgesetzt — jedenfalls rationeller und wirkungsvoller als unser heutiger Miniatur-Ohrschmuck. Kurzer Hals und hohe Schultern können ihn allerdings nicht vertragen, aber am schlanken und freien Halse herabhängend, giebt er zu beiden Seiten ornamentalen Abschluß, hindert den Kopf an unschöner, stoßweiser Lebhaftigkeit und zwingt ihn zu ruhigen, anmuthsvollen Bewegungen. Also ein Schmuck, der den hohen und getragenen Gestalten der Griechinnen und Römerinnen, ihren gemessenen Bewegungen und ihrem plastisch ruhigen Costüm wohl entsprechend war.

Die Damen der Renaissance waren nicht so glücklich in Bezug auf diesen Schmuck. Zwar begannen sie im Gegensatz zu den Damen des Mittelalters wieder Schmuck im Ohre zu tragen, aber die anwachsende, dicht unter das Ohr aufsteigende spanische Krause in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts hinderte die Entwicklung. Dagegen trugen sie Anhängschmuck an ihren zahlreichen Ketten, an der Kleidung, an Hut und Haar, und in dieser Art Anhängschmuck hat die Goldschmiedekunst der Renaissance vielleicht ihre schönsten Gebilde geschaffen. Es sind Medaillons mit getriebenen oder gegossenen und ciselirten Portraitköpfen, mit geschnittenen Steinen, gravirten Krystallen, mit Miniaturbildchen weltlicher oder religiöser Gegenstände in Relief, Email und Malerei. Sind dies schon oft vollkommene Arbeiten, so tragen die zierlichen Fassungen alle Vorzüge der Kunst jener großen Zeit in Composition, Zeichnung und Farbenverbindung. Aber die Medaillons geben nur das erste Motiv

dieses Anhängschmucks; die freieste künstlerische Phantasie ist darüber gekommen und hat ein neues Genre der feinsten Juwelenarbeiten daraus gemacht, zierlichst aus Gold gebildet, durchbrochen, mit opakem und translucidem Email geschmückt, mit Edelsteinen und Perlen besetzt und behängt, mit allerlei Figürchen und bildlicher Darstellung, Arbeiten, welche heute die Wunder der Kunstkabinette bilden, so der kaiserlichen Schatzkammer in Wien. Ihre Freiheit und Phantasie spotten der näheren Beschreibung, wenn es aber Muster der Vergangenheit giebt zur Veredlung modernen Schmucks, zum Studium unserer Goldschmiede und Juweliere, so ist es solcher Anhängschmuck des sechzehnten Jahrhunderts. (Abb. 164. S. auch Abb. 162.)



164. Renaissance-Anhängschmuck, von Hans Collaert. 16. Jahrhundert.

Wir bezeichnen diese Arbeiten als „Anhängschmuck“. Das ist aber eine Bezeichnung, die nicht umfassend genug ist, denn von ganz gleicher Art tritt ihm ein ebenso reicher Besatzschmuck zur Seite. Die Damen und auch die Herren des

sechzehnten Jahrhunderts waren überaus begierig nach Schmuck geworden und liebten es die ganze Kleidung von Hut und Haube bis zu den Schuhen herab damit zu besetzen, so daß wohl tausende von Steinen und Perlen auf den breiten, zu größter Fülle ausgestopften und erweiterten Kleidern erglänzten. Aber sie liebten den Schmuck nicht bloß um des Werthes und des Scheines willen, sondern sie schätzten und verstanden auch die künstlerische Arbeit daran. So ist auch dieser Schmuck von Knöpfen, Spangen, Besatzstücken, die meistens keinerlei Bestimmung haben und beliebig die Form und Färbung zierlichster und mannigfaltigster Blumen und Rosetten tragen, mustergültig geworden.

Praktisch als Form betrachtet erscheint zwar dieser Besatzschmuck der Renaissance für uns weniger bedeutungsvoll, da die heutige Mode denselben nicht begünstigt. Indessen der Brauch der Höfe und derer, die ihnen nahe stehen, halten bei festlichen Gelegenheiten doch auch diese Sitte in Uebung, und der ererbte Familienschmuck hat immer noch Veranlassung als Besatzschmuck der Kleidung zu erglänzen. Dies aber geschieht nicht selten in einer Weise, die von den Damen der Renaissance — ihre zahlreichen Portraits sind sprechend genug — noch immer Belehrung annehmen könnte. Zwar machen verschiedene Moden, verschiedene Kleiderformen, selbst die Stoffe der Kleider wohl einen Unterschied, allein es giebt auch gemeinsame Rücksichten, die aus der Sache selber hervorgehen. Auch hier kann man ohne weiteres die Forderung stellen, daß das kostbare Material die entsprechende Arbeit zu seiner Veredlung verlangt. Und sodann ist es nicht gleichgültig, wo der Besatzschmuck angebracht wird. Die Aufgabe

ist doch immer die Erscheinung der Trägerin glänzender zu gestalten; der Schmuck muß also örtlich und sachlich so angeordnet werden, um dieses Ziel zu erreichen. Und dazu ist es gut ihn an bestimmten Stellen zu concentriren, ihn nicht zu sehr zu verstreuen, um nicht seine Kraft wirkungslos zu machen. In dieser Beziehung ist von den Damenportraits des sechzehnten Jahrhunderts mancherlei zu lernen.

Gehört dieser Besatzschmuck heute der vornehmsten Welt an, so ist dagegen der Nadelschmuck sehr populärer Art, ja Brochen und Brustnadeln stehen vielleicht von allem modernen Schmuck am meisten in Gebrauch. Auf diese beiden Arten beschränkt sich aber auch derselbe in der bürgerlichen europäischen Gesellschaft, die Brochen den Damen, die Brustnadeln den Herren zukommend. Reich verzierte Haarnadeln kennt heute fast nur die Volkstracht, so insbesondere in Italien, in Ungarn und Siebenbürgen, in welchen beiden letzteren Ländern die Haarnadeln mit emaillirten Blumen als Knöpfen auch einmal in häufigerem Gebrauch standen als heutzutage. Sollte aber einmal die Mode auch diesen Schmuck wieder herbeiführen, so bietet das, was von italienischer Art noch heute gebraucht wird und von ungarischer Art aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert noch vorhanden ist, eine Fülle glücklicher Motive, die einen in aller Technik von Gold und Silber, die anderen mit buntem Email bedeckt.

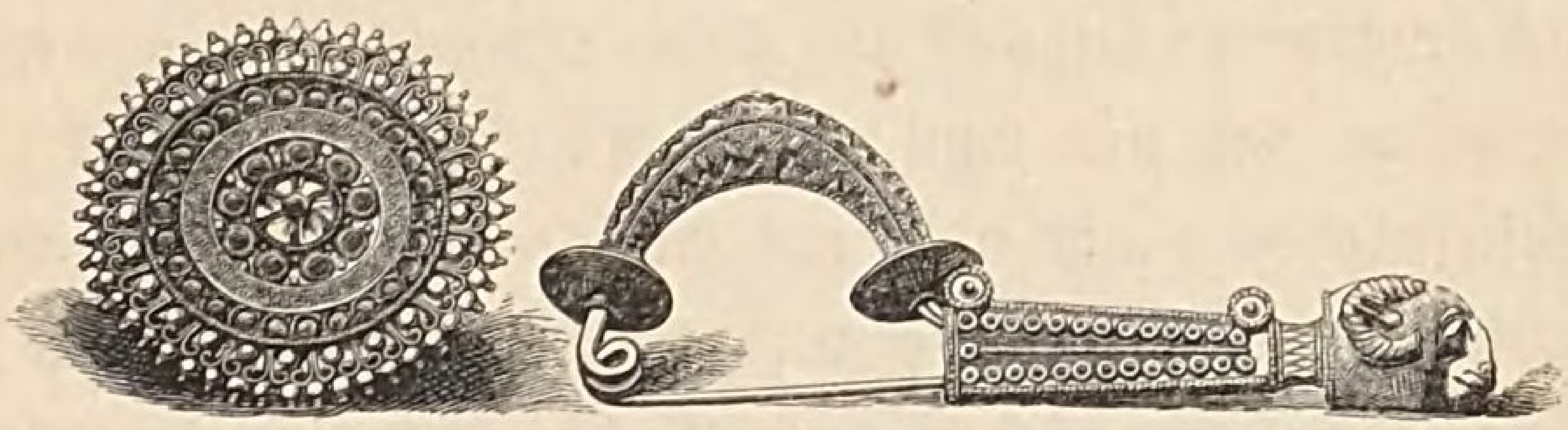
Von jenen beiden Arten, die der modernen Gesellschaft von heute geblieben sind, hat die Brustnadel bei ihrer Popularität gar unkünstlerische Wege eingeschlagen. Es ist gar nicht mehr die Aufgabe für den Arbeiter — Künstler kann man ihn nicht mehr nennen — eine schöne Nadel zu machen,

d. h. den Knopf, der doch ein Knopf bleiben soll, hübsch, fein, zierlich zu gestalten, sondern sie setzt irgend ein beliebiges Etwas an seine Stelle, das auf die Nadel gespießt erscheint. Vor allem hat sich der Sport der Sache bemächtigt, und so sind es Hasen und Hunde und Pferde, Fuchsköpfe, Schweinsköpfe, Hirschköpfe, die also aufgespießt worden, dann Peitschen, Sättel, Hufeisen, Jockeymützen, die demselben löblichen Zwecke dienen. Das ganze Genre hat sich so außer aller Kunst gestellt, daß nur negativ davon Notiz zu nehmen ist.

Nun kann zwar die Kunst von allen jenen Dingen Gebrauch machen, und es ist nicht unangemessen, wenn der Sportsman sich mit Emblemen des Sports schmückt, aber sie sollen eben auch nur als Embleme verwendet werden, d. h. in zierlicher Fassung und Umrahmung nur zum Bilde dienend, nicht in dieser plump barbarischen Weise. Aehnlich ist es mit Steinen und Perlen und Korallen. Wenn sie heute zum Nadelschmuck verwendet werden, so sind sie auch meist auf die Nadel gespießt ohne alle künstlerische Fassung und Montirung.

Unleugbar mehr Kunst wird heute dem Genre der Brochen zutheil, ja es läßt sich nicht leugnen, daß man, auf dem Wege reformatorischer Neuerungen, bereits sehr reizende Arbeiten sieht. Wir rechnen die Broche, dem Namen und der Bestimmung entsprechend, zum Nadelschmuck, obwohl künstlerisch die Nadel selbst, unter dem breiten Schilde versteckt, ohne Bedeutung ist. Die Alten hatten zum Theil andere Motive, so bei ihrer in Bogenform gestalteten Fibula, davon die Gräberfunde zahllose Varianten an das Licht gebracht

haben, die meisten davon aus Bronze, wenige aus Gold. (Abb. 165.) Diese goldenen, etruskische oder griechische Arbeit, sind mit dem zierlichsten Filigran und dem begleitenden feinen Korn überzogen. Ein hübsches, für die heutige Broche sehr verwendbares Motiv, das auch den Gräberfunden entstammt, ist der in Doppelspirale aufgewundene Bronzedraht, dessen eines Ende die Nadel bildet, das andere den Haken, dahinein sich die Spitze der Nadel legt. Das Mittelalter gab offenen kreisförmigen oder regelmäßigen eckigen Bildungen mit offener Mitte den Vorzug.



165. Antike Goldbroche, Scheibe und Fibula mit Filigran.

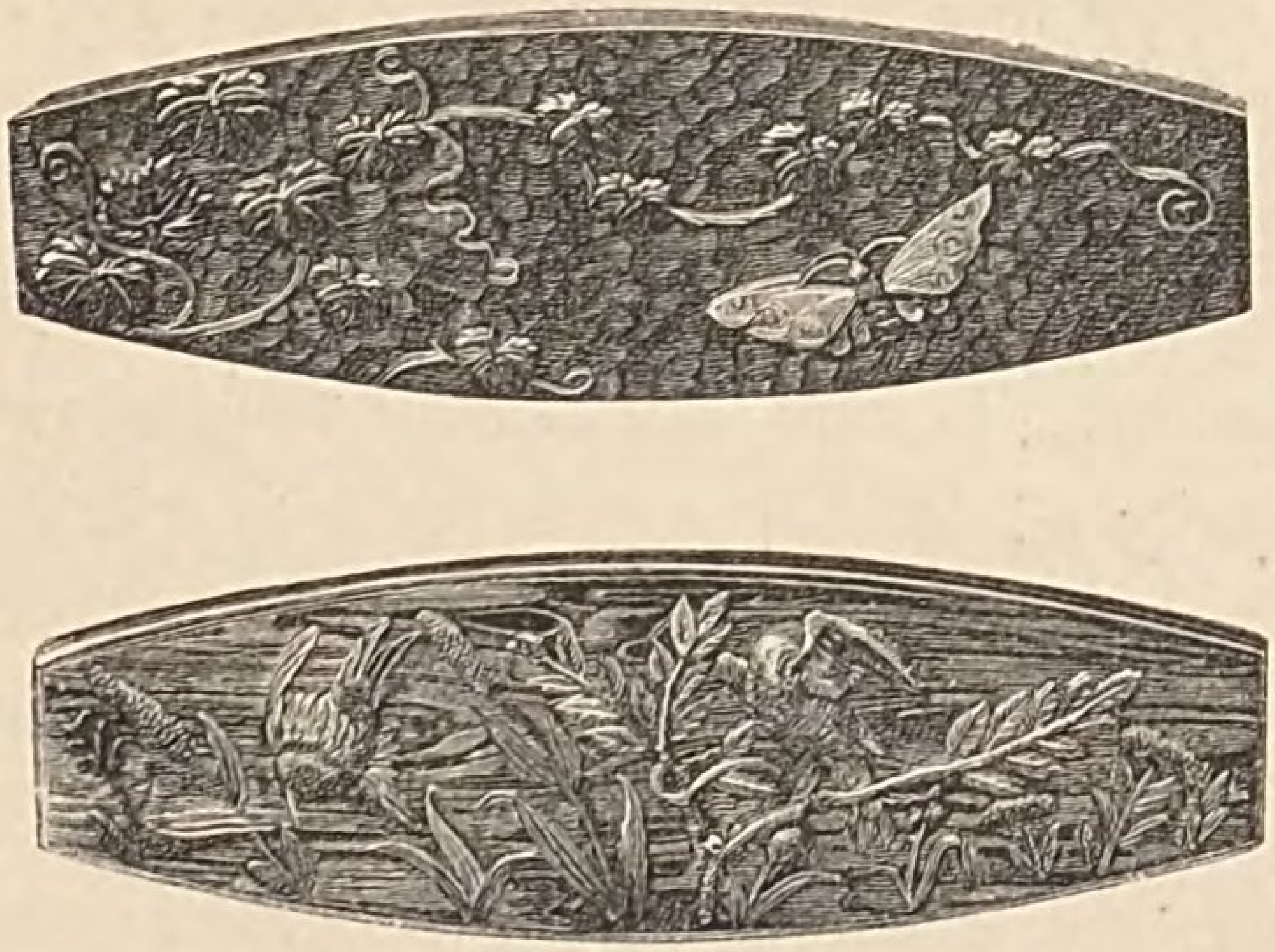
Für die Gegenwart hat sich so ziemlich die eine Grundform festgestellt, eine Platte, unter welcher die Nadel mit einfacher Löthung ohne künstlerische Verbindung befestigt ist. Die verschiedene Gestaltung der Platte und ihre Verzierung machen die Unterschiede, die Varianten, die zahllos sind. Der Form nach sind die Platten scheibenförmig, oval, eckig, oder es bildet irgend ein willkürlich gewählter Gegenstand, so eine Blume, eine Feder, ein Blatt, den Ersatz. Vor zwei oder drei Jahrzehnten noch war die Platte zumeist eine blanke Goldscheibe mit einem mehr oder minder kostbaren Stein darin — ästhetischen Grundsätzen nach eine durchaus ungenügende Art. Die moderne Bewegung in der Kunstindustrie hat nun aber

eine Fülle von Motiven und mannigfache decorative Technik grade der Broche zugewendet. Vor der Hand sind dabei so ziemlich alle Kunstweisen vergangener Zeiten vertreten und noch wenig Eigenes vorhanden, dessen sich die Gegenwart rühmen könnte. Aber so weit, wie die Dinge heute auf diesem Gebiete gediehen sind, wird man schon zufrieden sein müssen, wenn man Leben entdeckt und auch auf schon betretenen Pfaden gute Arbeiten erblickt. Und das ist der Fall.

Das Beste und Feinste vielleicht bilden die Brochen in antiker Imitation, nicht in der Fibulagestalt, sondern in moderner Scheibenform, wie sie das Alterthum auch gekannt hat. (S. Abb. 165 und 2.) Hier ist die Forderung, daß die Scheibe decorirt sein muß, auf das glänzendste mit Filigran- und Kornfüllung und Filigranumrahmung, mit Hinzufügung emaillirter Ornamente, erfüllt worden. Ihnen nahe, und doch schon moderner, stehen die Brochen, bei welchen ähnliche griechische Goldtechnik einen Schmuck der Mitte, ein Relief, eine Camee, ein Emailbildchen, ein Miniaturportrait, zierlichst umrahmt. Es ist rationelle Behandlung. Steine oder Perlen können damit in Verbindung oder an die Stelle treten. Auch rein ornamental nach orientalischer Art bedeckt oft das Email die scheibenförmige Fläche zu mannigfachem coloristischen Effect. Fügen wir noch die Motive hinzu, welche die Renaissance nach ihrer Art geliefert hat, so ist damit bereits ein weiter Kreis nach Form, Ornament und verschiedener Technik gegeben.

In jüngster Zeit hat uns noch die japanische Goldschmiedekunst eine bereits vielfach nachgeahmte Decorationsweise gebracht, welche zu reizenden Effecten befähigt. (Abb. 166.)

Den Gegenständen nach sind es kleine Blumen und Blüthenzweige, Vögelchen, selbst kleine landschaftliche Motive, mit der Delicatesse der japanischen Arbeit ausgeführt. Doch darin besteht nicht ihre Eigenthümlichkeit, sondern in der technischen Methode, welche verschiedenfarbiges Gold in gelben, röthlichen, grünen Tönen in einander legt und als Relief schneidet und ciselirt. Es ist doppelte Wirkung, farbige und plastische. Die Art ist reizend, aber auch mit Vorsicht und Bewußtsein



166. Brochen nach japanischer Art mit verschiedenfarbigem Golde in Relief, von Tiffany in New-York.

zu behandeln, denn die verschiedenen Goldtöne können auch disharmoniren.

Mit all dieser Weise ist der Nadelschmuck wenigstens wieder eine Kunst geworden und beugt sich ihren Forderungen. Er erkennt an, daß mit dem puren Golde nichts gethan ist, daß die Fläche verziert sein soll, daß der innere Schmuck, sei er nun bildlich oder von Edelsteinen, der künstlerischen Umrahmung bedarf, daß die Arbeit gut und schön sein soll. Wenn er sich noch wenig der Freiheit und der Originalität

rühmen kann, so ist das eben die nothwendige Stufe der Entwicklung, auf welcher er sich heute mit der übrigen Goldschmiedekunst, mit dem ganzen modernen Kunstgewerbe befindet. Auf dieser Stufe bedarf er der Anregung guter Motive und Muster, deren Fundstätten wir mannigfach angedeutet haben. Wir könnten, die Zahl derselben zu vermehren, noch insbesondere auf den orientalischen Schmuck verschiedener Länder und ganz insbesondere auf den indischen aufmerksam machen. Dieser Stufe der Nachahmung oder vielmehr der Anregung wird aber, wie nicht zu zweifeln ist, die Stufe der freien Erfindung folgen.

---

9. Kapitel.

Email.

Bei Besprechung der Metalle hat sich oft Veranlassung gefunden vom Email zu reden. In der That ist Email eine ergänzende decorative Technik für die Metallarbeiten, wenn dasselbe auch in bestimmten Arten zu einer gewissen Selbständigkeit als Kunstzweig gelangt ist.

Email, das ist Schmelz nach Bedeutung und Ableitung des Wortes. Sein Material ist ein mit Metalloryden gefärbter Glasfluß, welcher in pulverisirtem, aber angefeuchtetem Zustande auf das Metall oder in seine Vertiefungen gebracht, dann im Feuer angeschmolzen und polirt wird. Das Metall oder die Unterlage (neuerdings haben die Ja-

paner auch Porzellan dazu verwendet) muß demnach schwerer flüssig werden als das Email. Kupfer, Bronze, Silber und Gold sind die gewöhnlichen Metalle, bei denen das Email in Verwendung tritt.

Seine künstlerische Aufgabe ist also dem Metall farbigen Schmuck zu verleihen. Aber dieser farbige Schmuck unterscheidet sich wesentlich von anderer Farbe. Das Email ist Schmelz mit seiner Eigenthümlichkeit, d. h. es besitzt Feuer, Tiefe, Transparenz und Glanz. Mit diesen Eigenschaften steht es ästhetisch dem Metalle als dem Material des Glanzes viel näher, ist ihm homogener als jede andere Art von Färbung. Selbst wo das Email sich über die Stufe der Decoration zum wirklichen Gemälde erhebt, bleibt ihm diese künstlerische Eigenthümlichkeit. Sie bildet sein Wesen, muß also auch in jeglicher Anwendung gewahrt bleiben.

Art und Anwendung sind sehr verschieden. Im Laufe der Zeiten sind nach einander verschiedene Arten des Emails aufgetreten, verschieden nach der Technik und dem zu Grunde liegenden Metall und zugleich entsprechend dem verschiedenen Kunststile der Zeiten und der Nationen. Wenn wir diesem geschichtlichen Gange folgen, so geschieht es nicht aus historischem Gesichtspunkt, sondern weil technische Eintheilung und geschichtliche Entwicklung hier sehr natürlich zusammen fallen.

Das Email beginnt rein decorativ und steigert sich am Schlusse seiner Bahn zu figuren- und farbenreichen Gemälden.

Da das Email gefärbter Glasfluß ist, so liegt es nahe anzunehmen, daß es mit der Erfindung und Ausübung des Glases von gleichem oder nicht viel jüngerem Alter sei. In der That kennt es auch schon die altägyptische Kunst. Kleine

Schmuckgegenstände, Adler oder Geier mit ausgebreiteten Flügeln, sind in den ausgegrabenen oder eingeschlagenen Vertiefungen dem Gefieder entsprechend mit aufgeschmolzener farbiger Glasmasse ausgefüllt. Auch die Griechen haben es gekannt und auf ihrem wunderbaren Goldschmuck mit äußerster Zierlichkeit angewendet. Bei beiden Völkern ist es nur decorativ, nur um dem Metallglanze glänzende Farbe hinzuzufügen, jede Farbe für sich, von der anderen getrennt, keine mit einer zweiten verbunden oder verschmolzen: (Siehe Abb. 2. 161.)

Der Gebrauch, den Aegypter wie Griechen vom Email gemacht haben, scheint sehr maßvoll und sparsam gewesen zu sein, und die Kunst der römischen Kaiserzeit hat es ganz außer Uebung gesetzt. Erst mit der Kunst der Byzantiner lebt es wieder auf, um von da an eine stetige, aber in der Art wechselnde Entwicklung bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein zu durchlaufen.

Die Byzantiner haben ihre eigene Technik, annähernd der ägyptischen, aber gänzlich verschieden von der der Griechen. Sie löthen oder befestigen, den äußeren und inneren Contouren der Zeichnung entsprechend, feine Goldbänder mit der scharfen Kante auf eine Goldplatte. (S. Abb. 5.) Dadurch entstehen zwischen den Bändern Vertiefungen, welche nun mit Email ausgefüllt werden. Von diesen Vertiefungen, cloisons, Zellen, genannt, führt diese Art den Namen Email cloisonné, zu deutsch „Zellenschmelz". Da jede Farbe von der anderen, eingesetzten Glasstücken gleich, getrennt ist, so gleicht diese Art auch nach ihrem Anblick einem Mosaik, dessen Bestandtheile nach der Zeichnung zugeschnitten sind,

nur daß Goldlinien sie umlaufen. Die Art ist kostbar und die erhaltenen Beispiele selten; das bedeutendste und berühmteste ist die Pala d'oro in San Marco zu Venedig. Die Zeichnung ist nach Art der Byzantiner, zumal auf den älteren Beispielen, roh und vernachlässigt, der Reiz liegt daher in der farbigen Erscheinung, in dem Feuer des Emails, das bei den transluciden Farben durch das durchscheinende Gold des Grundes noch erhöht wird.

Während Byzanz in seiner prunkenden Weise dieses Email cloisonné übte, hatte der Occident eine andere ihm eigene Technik, welche schon in der römischen Kaiserzeit „die Barbaren des Nordens am Okeanos" kannten. Schmuckgegenstände aus brittischen Gräberfunden bestätigen das.



167. Platte in Grubenschmelz (Email champlevé) mit Figur in Relief. 12. Jahrhundert.

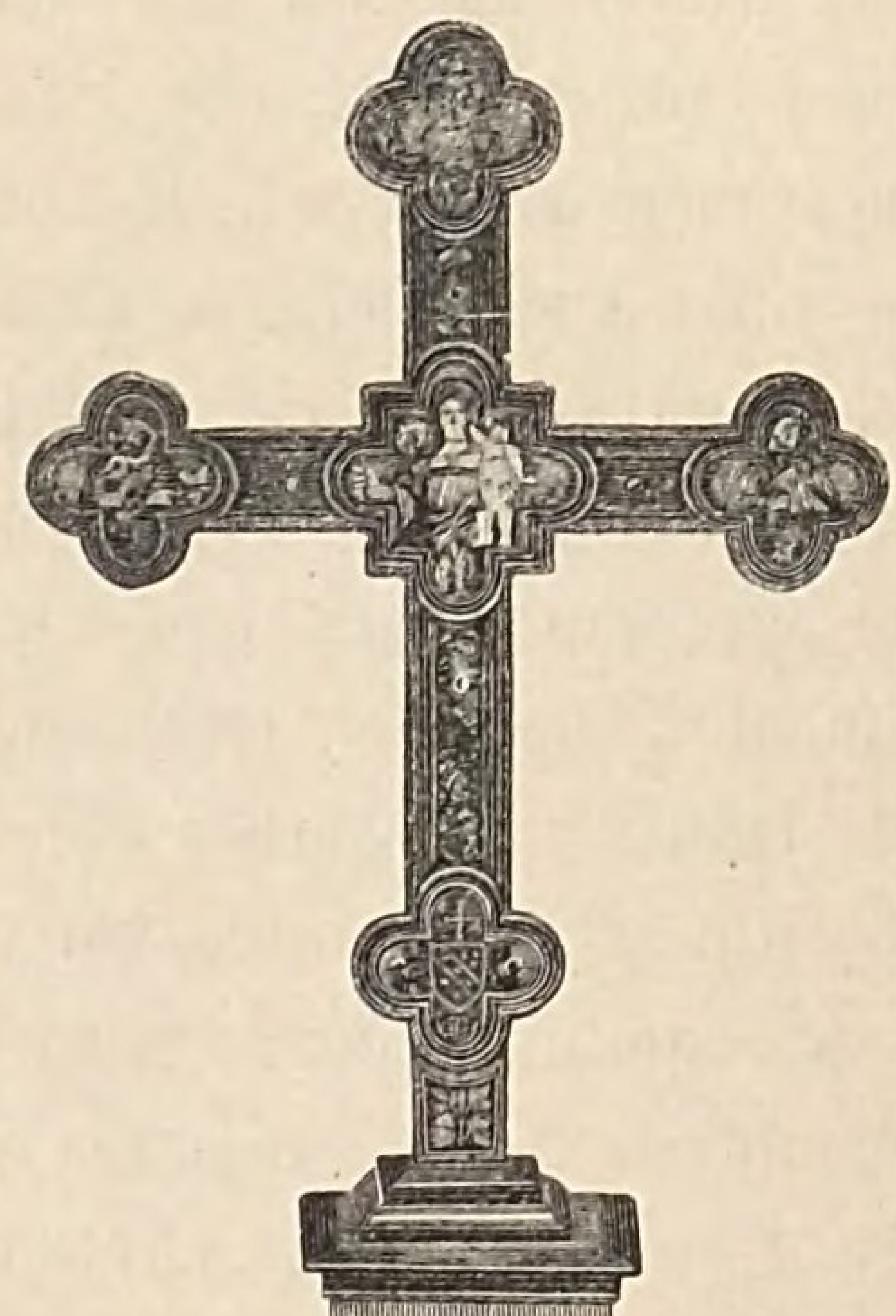
Aber die Blüthezeit dieser zweiten Hauptart ist das zwölfte und dreizehnte Jahrhundert, und ihre Hauptstätte ist am Niederrhein zu Köln und zu Trier, von wo die Kunst nach Limoges gekommen. Den Bewohnern des Westens stand nicht das Gold zur Verfügung wie den Byzantinern. Sie nahmen daher statt der goldenen Platte des Untergrundes eine solche von Kupfer und Bronze, und aus dieser dickeren Platte

gruben sie mittelst Grabstichels jene nothwendigen Vertiefungen heraus, welche gleich den Cloisons das Email aufzunehmen haben. Von dieser Technik führt die rheinische Art den Namen Email champlevé, ausgegrabenes oder ausgehobenes Feld, zu deutsch „Grubenschmelz". (Abb. 167. S. auch 8.)

Wie das Grubenschmelz sich durch seine Technik und sein gröberes Metall unterscheidet, so auch durch den Anblick, durch seine künstlerische Erscheinung. Der Grabstichel läßt mehr von der Oberfläche übrig, die nur vergoldet wird und so mit breiteren Flächen an der Stelle der zierlichen Cloisons zu stehen hat. Auch in Art und Farbe des Emails ist ein Unterschied. Die Emailmasse des Grubenschmelzes besitzt weniger Farben als das byzantinische Email, und diese sind sämmtlich opak, entbehren also zugleich des Feuers, welches die transluciden Farben auf Gold besitzen. Die Armuth der Palette läßt die rheinischen Emailarbeiten einförmig im Colorit erscheinen mit vorwiegend aus Blau, Gelb und Grün gemischten Tönen, zu denen sich der vergoldete Grund gesellt. Dagegen erlaubt das Material mit minderer Kostbarkeit die Anfertigung großer Platten und räumlich bedeutender Werke, wie sie zu Köln und Aachen, so in dem Schrein der heiligen drei Könige, noch erhalten sind. Ferner geht das Grubenschmelz über das Zellenschmelz darin hinaus, daß es mehrere Farben an einander schmilzt, ohne sie durch Metallstäbe zu trennen, eine Erweiterung der Technik, die in der nun folgenden dritten Art des Emails noch von größerer Bedeutung wurde.

Diese Art scheint ihren Ursprung in Italien genommen zu haben. Entstanden oder erblüht im vierzehnten Jahrhun-

dert, erhielt sie auch dort durch die großen Goldschmiede der Frührenaissance ihre höchste Vollendung. Der Name bezeichnet sie als „translucides Email auf Silberrelief". Eine kleine Silberplatte wird auf der Fläche so gravirt oder vielmehr geschnitten, daß die Zeichnung wie ein leichtes, zartes Relief darauf erscheint mit blanken Schnittflächen. Ueber dieses Relief wird translucides Email nach den natürlichen oder localen Farben der Zeichnung dünn aufgeschmolzen, so daß oben sich eine glatte, ebene Fläche bildet, die aber doch vermöge der Behandlung des durchscheinenden Silbergrundes als Relief wirkt. In den Tiefen des Grundes sammelt sich das Email dichter und bildet so mit dunklerem Ton die Schatten; auf den Höhen des Reliefs ist es dünner, und diese erscheinen daher als Licht, das von dem blanken, spiegelnden Schnitt des Silbers unterstützt ist. Die Farben stehen geschmolzen an einander, ohne durch Stege oder Cloisons getrennt zu sein, womit sich der mosaikartige Charakter in einen malerischen verwandelt hat. (Abb. 168.)



168. Kreuz mit translucidem Email auf Silberrelief von Maso Finiguerra. 15. Jahrh. (Oesterr. Museum.)

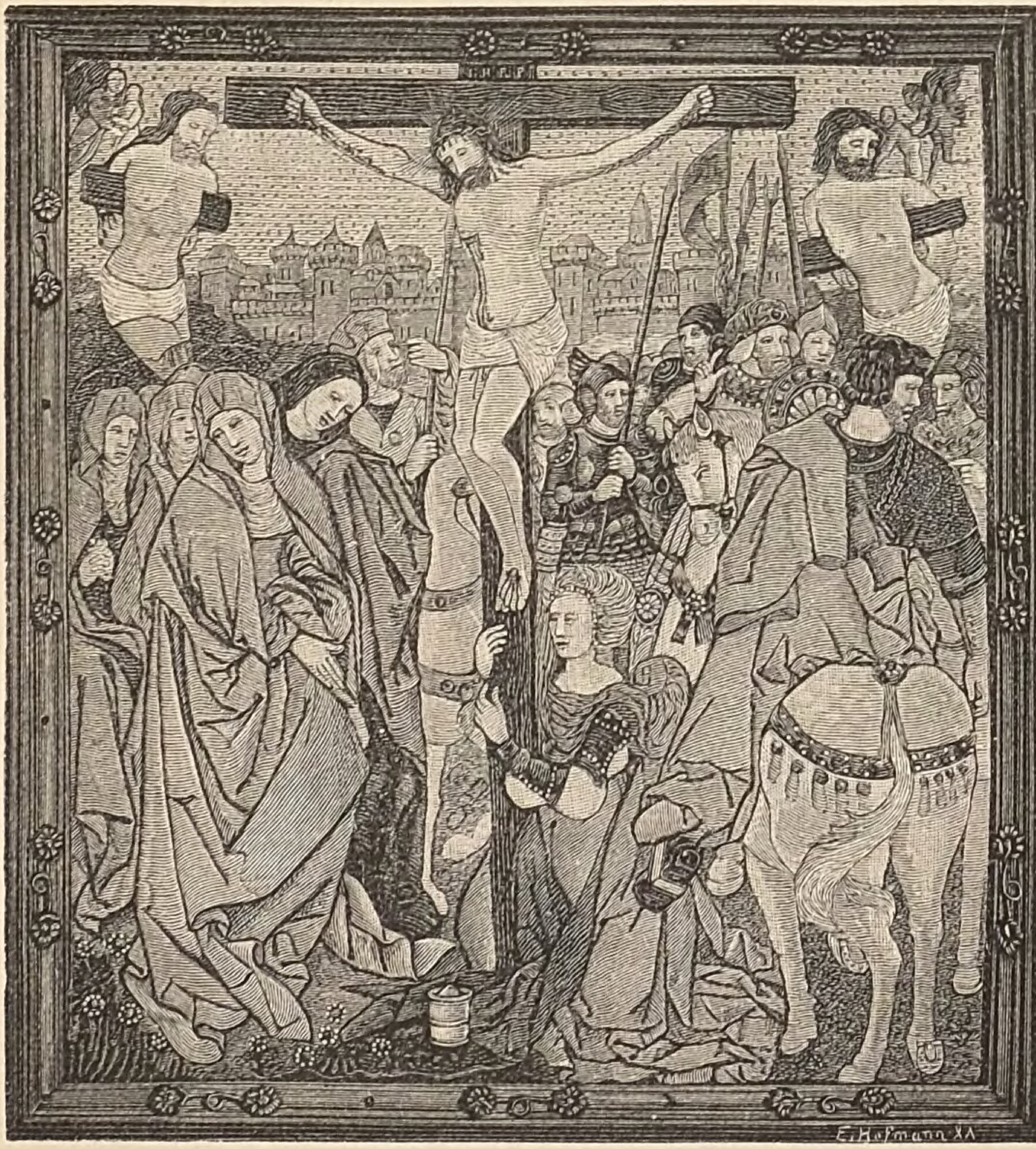
Die Wirkung dieses Emails, gehöht durch reiche Palette, ist eine überaus reizvolle, aber auch zarte. Die transluciden Farben haben Schmelz, Glanz und Spiel, aber auf dem

Silbergrund nicht das gleiche Feuer wie auf goldenem. Die Zartheit erlaubt nur verhältnißmäßig kleine Platten, welche in der Regel als Einsätze und Füllungen von kirchlichen Gegenständen wie Kelchen, Reliquiarien, Kreuzen u. s. w. gedient haben. Dagegen ist die Ausführung, die Zeichnung und Modellirung des Figürlichen bei weitem vollkommener als bei den vorausgegangenen Emailarten.

Das Email auf Silbergrund bildet den Uebergang zur nächstfolgenden Art, zum eigentlichen Limosiner Email des sechzehnten Jahrhunderts, das von der Stadt Limoges seinen Namen trägt, denn Generationen Limosiner Künstler waren es, die es übten. Das Email auf Silbergrund hat mit seiner Transparenz noch einen decorativen Charakter, das Limosiner dagegen wird zur wahren Malerei. Es schafft Gemälde, Bilder, wenn auch angewendet auf Teller, Schalen, Kannen u. dergl. Die Limosiner malen auf einem Emailuntergrunde, der das Metall gar nicht mehr zur Mitwirkung kommen läßt. Es ist eine dünne Kupferplatte, entweder in Tafel- oder Gefäßform, welche sie auf beiden Seiten (damit sie sich im Feuer nicht wirft) mit einer Emailschichte überziehen. Auf diesen Grund malen sie gleicherweise mit Emailfarben ihre Bilder, die Farben dicker oder dünner haltend, die einen völlig opak, die anderen durch die obere Farbe durchscheinen lassend, um verschiedene Töne zu erzielen, auch wohl mit Gold nach hergebrachter Art erhöhend.

Im Anfange, in der ersten Epoche dieser Art des Limosiner Emails, deren berühmtester Maler Penicaud ist (Abb. 169), spielt auch wohl noch eine Reminiscenz von früherer Technik mit, so die aufgesetzten Perlen von translucidem

Email (Paglietten) und die Unterlegung einzelner Farben mit Gold- und Silberfolie, um ihnen Spiegelung und Feuer zu geben. Letzteres geschieht auch wiederum am Ende des sech-



169. Emailgemälde von Penicaud. Limoges, um 1500. (Ehemals Sammlung Paul.)

zehnten Jahrhunderts. In der Mitte des Jahrhunderts aber, in der Höhezeit des Limosiner Emails, welche eine ganze Reihe berühmter Künstlernamen kennt, die Courtois, Rey-

mond, Limosin, geht das Bestreben auf rein bildliche Darstellung, und zwar in doppelter Weise, entweder en grisaille auf schwarzem Grunde mit Weiß und höchstens mit Fleischfarbe an den Fleischtheilen, oder zweitens in den vollen, reichen Farben der Natur. Die Gegenstände sind Allegorien, Portraits, biblische und historische Gegenstände nach Art der Zeit, die Tafeln mitunter von solcher Größe, um lebensgroße Portraitköpfe zu erlauben. (S. Abb. 14.)

Freilich, Künstler wie Ausführung stehen nicht auf voller Höhe der Maler und der Bilder jener Zeit. Etwas von handwerksmäßiger Art — mehr oder weniger — hängt auch den besten Arbeiten an. Auch das Email kann sich nicht verleugnen, und das ist auch recht. Seine Oberfläche spiegelt, aber seine Farben, zumal in Blau und Grün, haben eine Tiefe und Sättigung, mit welcher die Oelmalerei vergebens wetteifert.

Indem die Emailmalerei nach der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts dieses Moment wieder hervortreten ließ, wurde sie auch wieder mehr decorativ und kehrte damit zu ihrer eigentlichen Art zurück. In dieser mehr decorativen Weise, bei welcher die transluciden Farben wieder eingemischt sind, schuf sie gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts höchst reizende Arbeiten, namentlich in Miniaturmalerei auf kleinen Platten und Gefäßen. Diese Gefäße, Kannen und Schalen auf hohem Fuß, zeigen die allgemeinen Formen der Renaissance ähnlich den gleichzeitigen Silbergefäßen, aber sie haben das Eigenthümliche, daß sie höchst einfach, ohne viel Gliederung, ohne Bänder, Reifen oder sonst vorspringende Theile profilirt sind. Und das ist eine stilgemäße, weil nothwendige

Eigenthümlichkeit der Emailgefäße. Die Technik erlaubt es nicht anders, das Email duldet nicht die scharfen Kanten, Ecken und Einschnitte.

Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert veränderte das Email aufs neue seinen Charakter, aber es blieb Malerei. Die Limosiner Malerei auf dunkelgrundirtem Kupfer starb im siebzehnten Jahrhundert aus. An seine Stelle trat das Uhren- und Dosenemail, wie man es kurzweg bezeichnen kann, das eigentlich keine neue Technik besitzt, nur den weißen Grund an die Stelle des dunklen setzt und am schönsten auf Goldgrund leuchtet. Es ist opake Miniaturmalerei, die viel Unbedeutendes geschaffen hat, aber auch Bildchen und Miniaturportraits (so von Petitot) von höchst wunderbarer Feinheit und Vollendung. Später in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts tritt wieder translucides Email auf guillochirtem Goldgrunde als ornamentale Zierde hinzu. In dieser Art hat sich die Emailkunst in der Verzierung der Uhren und auch wohl des populären Schmuckes bis in unsere Tage herüber gerettet.

Die Zeit der Renaissance besaß aber neben jener berühmten Limosiner Emailmalerei noch eine andere Art des Emails, welche in Diensten der Goldschmiedekunst stand, während jene sich zu einer Art selbständiger Kunst gemacht hatte. Mit diesem Email, opak und translucid, überzieht der Goldschmied einzelne Theile oder auch das Ganze seiner zierlichen goldenen Schmuckarbeiten, von denen oben die Rede war, insbesondere die kleinen Figürchen, mit denen er sie ausstattet. Desgleichen braucht er es bei der Goldmontirung seiner Gefäße aus Krystall und Halbedelstein, welche heute

sowohl um ihrer Formen wie um dieser Montirung und der harmonischen Verbindung beider die Wunder königlicher Kunstkabinette sind. (S. die farbige Abbildung zum Titelblatt; ferner Abb. 13. 60.)

In allen diesen Fällen dient das Email dem goldenen Gegenstande Polychromie zu geben, ihn zu einem farbenreichen zu machen, technisch geschieht es aber in doppelter Weise. Entweder umzieht das Email die gerundete Fläche (en ronde bosse), so die plastischen Körper der kleinen Figuren, oder es leuchtet eingeschmolzen in ausgegrabenen Tiefen, wie ein champlevé auf Goldgrund, und in diesem zweiten Falle ist es meistens translucid, im ersteren opak. Die zweite Art mit ausgegrabenen Tiefen und translucidem Email wurde um das Jahr 1600 von dem Augsburger Goldschmied David Attemstetter auch auf Silbergrund ausgeführt. Es sind nur Platten oder Plättchen, die zum Einsatz dienen, aber reizend durch den Gesammteffect und das milde Feuer des Emails. Die Arbeiten sind selten, aber bedeutend genug, um zur Nachahmung anzureizen.

Auch dieses decorative Goldschmiedemail verschwand bald im siebzehnten Jahrhundert, nachdem es noch im Anfange desselben unter Kaiser Rudolf II. in Prag sich zu wundervollen Leistungen erhoben hatte. Ein Ableger desselben blühte noch eine gute Weile in Ungarn und Siebenbürgen im Gebrauche der schmuckliebenden Nation, bei welcher der reiche Schmuck der Männer wie der Frauen sich mit buntem, weißgrundigem Email überzog, das hier und da, obwohl seltner und mehr in früherer Zeit, auch translucide Farben aufnahm. Auch dieses Email erstarb im achtzehnten Jahrhundert.

So war unserem eigenen Jahrhundert von dieser technisch und künstlerisch reichen Entwicklung des Emails so gut wie nichts geblieben, nichts als etwa ein translucider Ueberzug auf Uhrdeckel oder gelegentlich ein Farbenfleck auf einem Schmuckstück.

Die Wiedererweckung der gewerblichen Künste aber in unseren Tagen konnte an so reizvoller Verzierungskunst nicht vorüber gehen, ja das Email war von allen die erste, welche die Aufmerksamkeit auf sich zog, und zwar geschah es zuerst auf kirchlichem Gebiete, wo die Reform nach den Mustern und den Stilen der Vergangenheit begann. Selbstverständlich, da man die kirchlichen Gegenstände im Sinne des Mittelalters erneuern wollte, waren es auch die Weisen des Mittelalters, das Zellenschmelz und das Grubenschmelz und dann das schwierigere in transluciden Farben auf Silberrelief, welche zuerst wieder ins Leben gerufen wurden.

Zunächst geschah das nur für kirchliche Gegenstände, und dabei blieb es einige Jahre. Da kam ein besonderer Umstand zu Hülfe diese Künste in den Gebrauch der Laien hinüberzuführen. Die Eroberung Pekings durch die Engländer und Franzosen überschwemmte plötzlich die Kunstwelt mit einer Fülle bis dahin fast unbekannter chinesischer Emailarbeiten, bestehend in größeren und kleineren Gefäßen, mächtigen Vasen, Leuchtern, Schalen, Weihrauchgefäßen u. s. w., welche rundum mit Email in reichen Farben von ausgezeichneter Harmonie umzogen waren. Es war völlig die alte Technik des byzantinischen Cloisonné, nur auf Kupfer und mit kupfernen oder vergoldeten Cloïsons ausgeführt. (Abb. 170.)

Diese Erscheinung trieb die französischen Bronzefabri-

kanten zur Nachahmung an, und schon in den nächsten Jahren glänzten Läden und Ausstellungen von emaillirten Vasen, Schalen, Leuchtern, Lampen, Jardinieren nebst sonst allerlei Geräth für Haus und Kirche, anscheinend alles Cloisonné, in Wirklichkeit aber mit mannigfach erleichterter Technik ausgeführt. Ohne Frage glänzende und erfreuliche Arbeiten, jedoch, mit ästhetischer Kritik betrachtet, weit hinter den chinesischen Vorbildern zurückstehend. Während diese alle Flächen mit Farbe überdecken und das Gold der Cloisons oder der Umrandung so bescheiden wie möglich halten, drängt sich bei den Franzosen nach ihrer Art das Gold in breiten Massen vor und überschreit die Farbenharmonie. Der Eindruck ihrer Arbeiten ist daher weitaus weniger edel, weniger künstlerisch als derjenige der chinesischen Vorbilder.



170. Chinesische Vase in Zellenschmelz auf Kupfer. 15. Jahrh. (Oesterr. Museum.)

Heute hat sich nun auch das Goldschmiedemail der Renaissance wieder eingestellt, die Limosiner Emailmalerei auf kupfernen Platten und Gefäßen ist zu Paris in allen ihren Varianten wieder aufgelebt und hat in Wien Nachfolge gefunden, selbst der griechische emaillirte Schmuck ist nachgebildet worden, und so stehen wir mitten in einer völligen

Wiederbelebung des Emails, das alle in der Geschichte nach einander aufgetretenen Arten nunmehr neben einander verwendet.

Das ist nun schön und gut, hat aber auch seine gefährliche Seite, wenn die Anwendung nicht die richtige ist. Eine solche verkehrte Anwendung ist schon in den gleißenden Cloisonnégeräthen der Franzosen angedeutet worden. Von dem Limosiner gemalten Email, das die Franzosen heute in ausgezeichneter Weise üben, machen sie wenigstens übertriebenen Gebrauch, indem sie es als Füllung in Kasten, Schränke, Vertäfelung und Kaminarchitektur einsetzen. Dahin gehört doch nicht die zarte, leicht zerstörbare Miniaturmalerei. Es ist unnatürliche Verbindung. In einer anderen Weise irren die Russen, welche das deckende wie translucide Email auf Goldgrund sehr schön darzustellen wissen und bei Schmucksachen und goldenen Gefäßen reichlichen Gebrauch davon machen. Sie nehmen aber ihre gradlinig ausgesägte Verzierung der Holzarchitektur als vermeintlich nationale Eigenthümlichkeit auch als Ornament für dieses Goldschmiedemail und legen ihm dadurch eine künstlerische Beschränkung auf, die gar nicht in seiner Art ist.

So giebt es, so erfreulich die Wiedererneuerung des Emails ist, doch mancherlei dabei zu bedenken. Es ist zu bedenken, daß das Email wesentlich eine Luxuskunst ist und daher bei praktischen Gegenständen nur in beschränktem Maße und nicht in jeder Technik angewendet werden sollte. Es ist zu beachten, daß, wo es nicht allein erscheint — und das ist der seltnere Fall — es an seinem Platze in richtiger Verbindung, in richtiger Wirkung stehe. Es ist immer zu be-

achten, daß es, auch als Emailmalerei, nur eine decorative, künstlerischen Zwecken dienende, und nicht eine freie, um ihrer selbst willen geübte Kunst ist. Solchen Zustand der Abhängigkeit vergißt aber die Gegenwart bei aller decorativen Kunst nur gar zu leicht.

---

10. Kapitel.

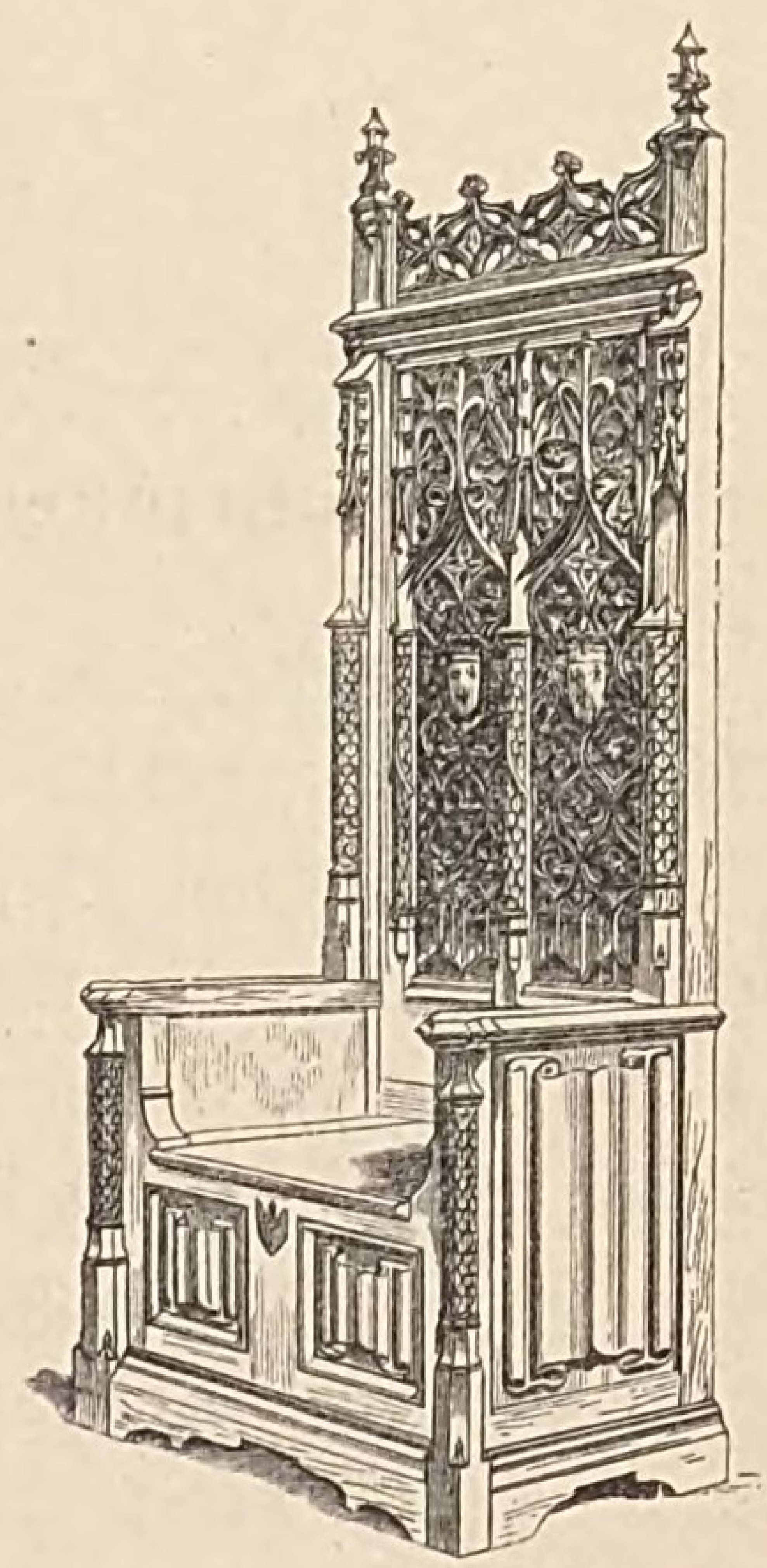
Holzmöbel und Intarsia.

Das Holzmobiliar hat ein constructives und architektonisches Element in sich, dessen Beschaffenheit und Gesetze bereits im allgemeinen Theile erörtert worden sind. Diese Gesetze, Last und Stütze, Umrahmung und Füllung, sind dem Geschränke in allen Stilen zu allen Zeiten gemeinsam, aber jeder Stil hat ihnen durch Construction wie durch Ornamentation einen anderen künstlerischen Ausdruck verliehen.

Der romanische Stil, der Stil des früheren Mittelalters, liebte es das Geschränke flach zu halten und Standmöbel wie Sitzmöbel farbig zu verzieren, sei es mit Bildern auf den Flächen, sei es mit bunten Farben an den Stützen und Umrahmungen. Dadurch kam das architektonische Element am wenigsten zur Geltung; die Arbeit des Tischlers, die Holzarbeit, das Gezimmer, wurde mehr verborgen als verdeutlicht. Das ist jedenfalls — theoretisch betrachtet — nicht die richtige, nicht die logische Art, was nicht ausschließt, daß in dieser Weise auch ansprechende Leistungen geschaffen

werden können, vorausgesetzt, daß zu ihrer Absonderlichkeit die ganze Umgebung stimmt. Die Engländer haben es in jüngster Zeit auch versucht aus diesem farbengeschmückten, bunten, in den Formen noch ziemlich unentwickelten Mobiliar der romanischen Kunstperiode für sich selber eine Art von nationalem Stil zu schaffen, etwas eigentlich und eigenthümlich Englisches, sie sind aber im Lande selbst bis heute nicht damit durchgedrungen.

Rationeller, logischer verfuhr die Gothik in ihrem Geschränke und Gestühle. Unter ihr zuerst wurde die Tischlerei eine Kunst, wenigstens in dem Gange der europäischen Entwicklung, wenn man den scandinavischen Norden mit seiner Eigenthümlichkeit ausnimmt. Die Zeit des gothischen Stils erweiterte die Aufgaben der Tischlerei, indem sie Wand und Plafond, das ist Vertäfelung und Holzdecke, hinzufügte. An die Stelle der bunten Bemalung trat Profilirung und geschnitztes Ornament. Indem die Bemalung aufgegeben wurde, trat das constructiv-architektonische Element sichtbar hervor.



171. Gothisches Gestühl. 15. Jahrh. (Nach Viollet—le—Duc.)

Dieses architektonische Element, frei geworden, griff allerdings, der Entwicklung und Entartung des gothischen Stils

folgend, über seine Schranken hinaus und machte die Tischlerei zu einer Art Baukunst in Holz oder zur Nachahmerin der Architektur. (Abb. 171.) Dies ist der Fehler des gothischen Mobiliars, ein Fehler, den es mit anderen Zweigen des Kunstgewerbes theilt. Anfangs frei und beweglich, wie es Name und Bestimmung verlangen, wurde das gothische Mobiliar fest und unbeweglich. Der Kasten, der Schrank war ein Theil der Mauer oder der Vertäfelung, die Bank wurde an der Wand befestigt, ihre Lehne in das Getäfel einbezogen, und so wurde das Bett, dessen zwei Seiten von der Wand, die beiden anderen von festem Holzgetäfel gebildet waren, zu einem kleinen, festen, der Lüftung entbehrenden Gemach, in das man wie durch eine Thüre hineingelangte.

Aber das ist nur die eine fehlerhaft architektonische Seite am gothischen Mobiliar; auch die ornamentale kam unter dieser Richtung zu Schaden. Es war ganz in der Ordnung, daß die Gothik an die Stelle des gemalten Ornamentes das geschnitzte treten ließ, und die ihr eigene Art, wie sie Laub und Blumen und Ranken mit Anlehnung an die Natur und doch stilvoll behandelte, war dem Holze und dem Holzmöbel ganz angemessen. Aber anstatt dessen drängte sie der Tischlerei ihre unschönen schablonenhaften Krabben und vor allem ihr phantasieloses Maßwerk auf. Dieses aus Zirkelschlägen gebildete Ornament, das in der Steinarchitektur seine Stelle findet, ist mathematisch nüchtern und langweilig bei dem Holze und seinem berechtigten Verlangen nach größerer Freiheit und Lebendigkeit. Möbel, in dieser Art verziert, sind verwerflich, weil ungenügend, auch in moderner gothischer Einrichtung.

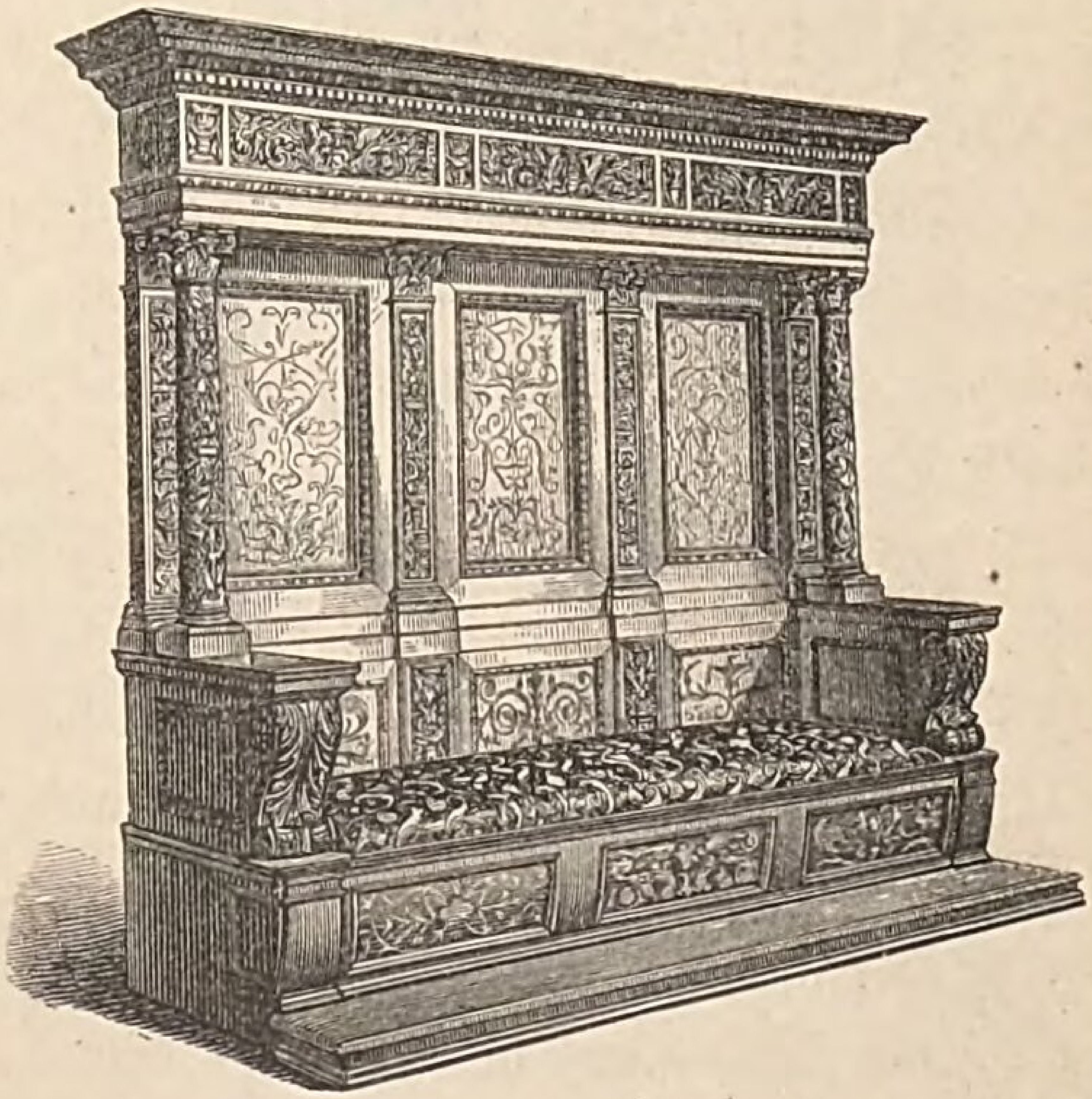
Aber neben dem Maßwerk und sonstigen architektonischen Motiven hatte die Tischlerei des gothischen Stils, besonders in späterer Zeit, auch andere ansprechendere Verzierungsweisen. Sie verwendete in geschnitzter, mitunter fein ausgeführter Arbeit Rosetten, Kreuzblumen, Laub und Ranken



172. Spätgothischer Schrank mit figürlicher Verzierung. Um 1500.

nach ihrer Art und Zeichnung und zierte die Füllstücke mit Wappen und ihren flatternden Helmdecken, selbst mit figürlichen Darstellungen. (Abb. 172.) Ferner übte sie, ebenfalls gegen den Ausgang des Mittelalters, noch eine andere Decorationsweise, welche wie eine Art traditioneller Umwandlung der farbigen Art aus der Zeit des romanischen

Stils erscheint, denn es ist mehr Flächenornament als Relief, welches sie bildet. Auf die flachen und breiten Rahmen der Thüren und der sonstigen Füllstücke bei den Schränken ist gothisches Laub gezeichnet und der Grund ein paar Linien tief hinweggestochen und blau oder roth gefärbt. (S. Abb. 48.) Das Laub also, glatt, eben, holzfarben, hebt sich nicht im Relief aus seiner ursprünglichen Ebene heraus; die Wirkung



173. Sitzbank der Frührenaissance. Italienisch, gegen 1500.

ist farbig, nicht die von Licht und Schatten. Hinzugefügt sind den Schränken dieser Art gewöhnlich eine Zinnenbekrönung und Füße mit durchbrochenem Maßwerk. Das Genre, ächte Tischlerei, ist nicht irrationell; wir würden es dem mit Maßwerk bei weitem vorziehen. Natürlich in moderner Anwendung muß die Umgebung mit ihm stimmen.

Die wirkliche Uebertragung des künstlerischen Momentes von Licht und Schatten auf das Holzmobiliar vollzog die Renaissance, und zwar zunächst die italienische als die ältere und ursprüngliche. Auch sie hatte noch malerische Verzierung von Möbeln überkommen, wie man an manchen bemalten Truhen der Frührenaissance erkennen mag. Doch gab sie dieselbe mit fortschreitender Renaissance auf, höchstens gelegentliche Vergoldung davon bewahrend. Mit dem eigentlichen und ächten Relief, das sie an die Stelle setzte, begann sie aber bescheiden in der zarten Weise der Frührenaissance. (Abb. 173.) Die überaus anmuthigen, vom feinsten und reinsten Schönheitsgefühl geschaffnen Ornamente, Blumen, Früchte, Aehren, zierliche Blätter und Zweige, die aus Vasen auf den senkrechten Theilen emporsteigen oder als Festons auf den horizontalen hängen, umgeben die Füllstücke, leicht, aber lebendig bewegt, in zartester Ausführung. Bescheiden profilirte Gesimse krönen oder durchziehen das Geschränk.

Das ist für ein feineres Gefühl ein überaus reizvolles Genre, so reizvoll wie überhaupt die Sculpturwerke der italienischen Frührenaissance, aber für die steigenden Anforderungen dieses Stils war die Wirkung bald zu gering, zu fein, zu unbedeutend. Sie brauchte mehr Licht, mehr Schatten, stärkeres Relief.

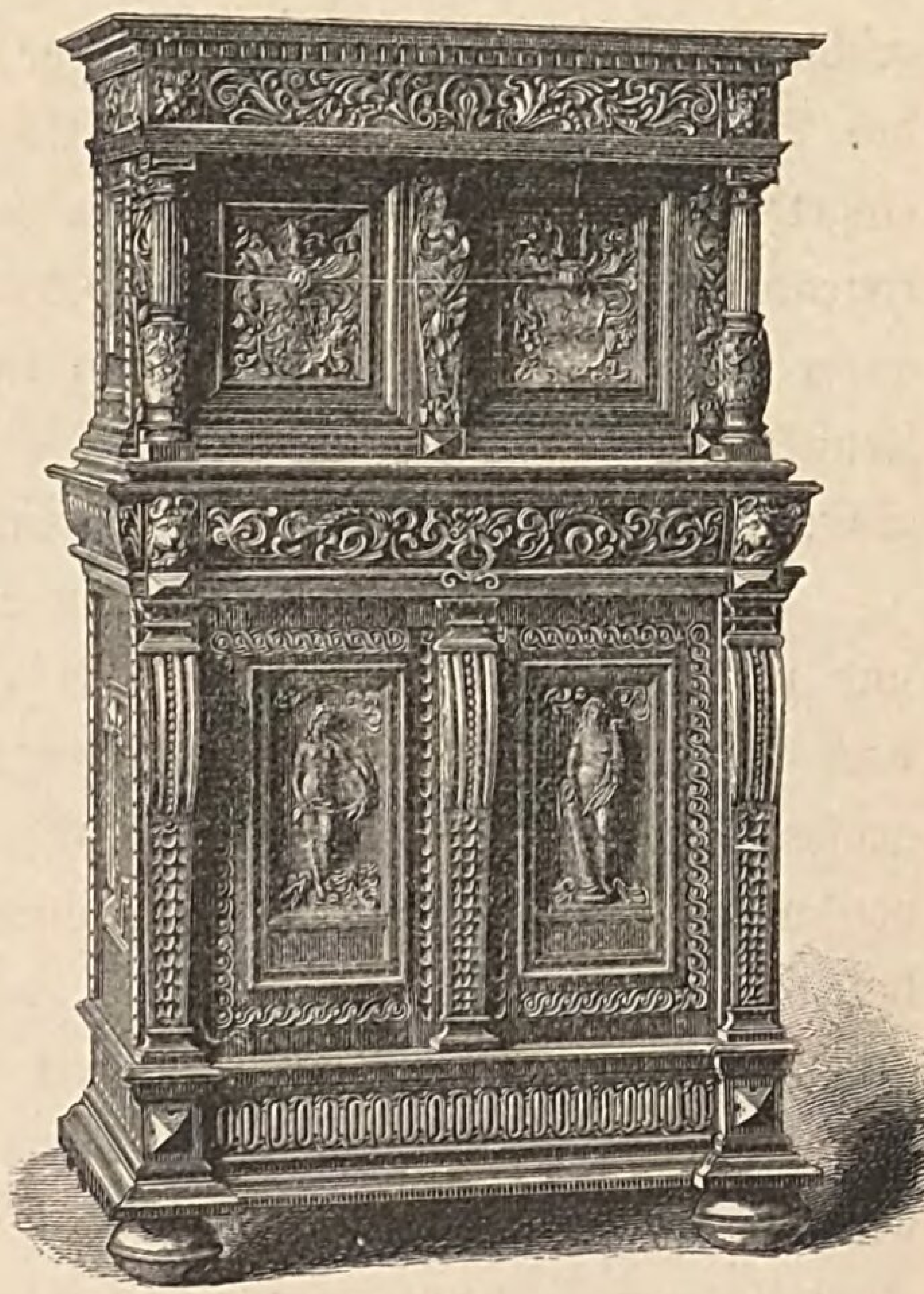
Die Veränderungen, welche die Hochrenaissance mit ihrem immer wachsenden Bedürfniß nach gesteigerter plastischer Wirkung brachte, waren doppelt. Zuerst wurde das Reliefornament kräftiger in Höhe und Breite. Es nahm größeren Flächenraum ein, sprang weiter heraus und wurde tiefer unterschnitten: Licht und Schatten kamen also in stärkeren Con-

trast. Zum zweiten trat die Architektur, welche die Frührenaissance schon nicht ganz abgelehnt hatte, in neuer Weise an das Tischlergeschränke heran. Die senkrechten Theile der Umrahmungen verwandelten sich in Pilaster, die horizontalen in Gesimse und Architrave, die von den Pilastern getragen erschienen. Einmal auf diesem Wege, wurde das Aeußere des Schrankes zur Palastfaçade. Es wurde in Stockwerke eingetheilt mit Basis und krönendem Gesimse; es erhielt vortretende Pfeiler, Säulen und Doppelsäulen, Halbsäulen oder ganze Säulen; die Füllungen verwandelten sich (statt der Fenster) in Nischen mit Figuren — kurzum, Front und Seiten waren Palastfaçaden im Kleinen. (S. Abb. 50.)

Das gab nun freilich Licht und Schatten, vorspringende und zurücktretende Theile genug über die Fläche, aber es war doch nur eine falsche Imitation, eine verkehrte Uebertragung großer Formen auf kleine Verhältnisse und auf Gegenstände von völlig anderer Art. Es gab auch sonst Unzukömmlichkeiten: horizontale Architekturtheile wurden als Schiebladen herausgezogen, Nischen und Figuren bewegten sich mit den Thüren, und die Säulen, die Symbole der Festigkeit und der stehenden Stützen, verließen ihre Basen und ließen ihre Kapitäle zurück, wenn die Thüren sich öffneten.

Diese Art wurde südwärts und nordwärts der Alpen geübt; die bescheidnere Weise der Frührenaissance war südwärts der Alpen geblieben. Deutschland hatte sofort die kräftigere Art der Renaissance überkommen, höhere Plastik, stärkere und reichere Gesimse, wozu es denn ebenfalls die architektonischen Façaden hinzufügte. Die deutschen Möbel des sechzehnten Jahrhunderts haben dadurch häufig etwas

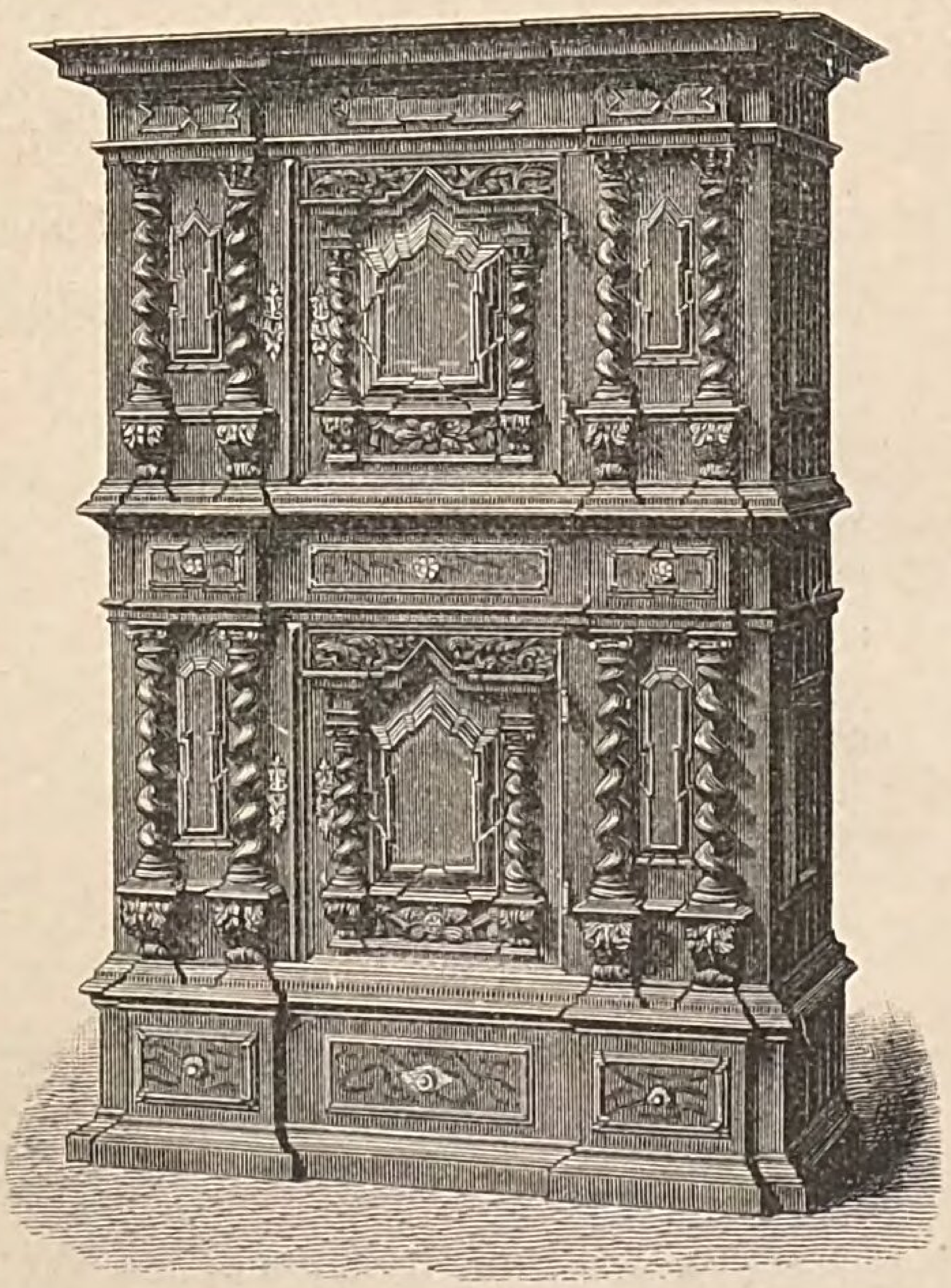
Derbes, Ueberladenes, zu viel Ecken und Kanten, die sich zu Schwere und Unbequemlichkeit gesellen. Andererseits läßt sich nicht verkennen, daß ein gesunder Kern in der Tischlerei der deutschen Renaissance vorhanden ist, daß dort, wo ihre Art maßvoll auftritt und die Composition nicht allzusehr Nachahmung der Architektur ist, sondern ihr nur die Construction entlehnt, ihre Arbeiten gute Wirkung machen. Sie haben gute Verhältnisse und nicht selten originelle und doch rationelle Formen (so bei den verschiedenen Büffets) aufzuweisen, und der Reliefschmuck, sei er figürlich oder ornamental, ist oftmals vortrefflich und mustergültig nach Höhe und Ausführung. Somit können die besseren deutschen Holzmöbel der Renaissance immerhin zur Lehre und Nachahmung empfohlen werden. (Abb. 174.)



174. Deutscher Büffetkasten. 16. Jahrhundert.

Alle aber nicht. Insbesondere wurden um das Jahr 1600, schon in der Periode der Barockzeit, in den Niederlanden,

wo eine blühende Tischlerei und Schnitzerei bestand, Möbel gefertigt, die wie eine Carricatur von Gebäuden erscheinen, Tische wie Säulenhallen, Credenzen wie zweigeschossige Loggien, Sessel ohne Lehne wie kleine Tempel — ästhetisch durchaus Verirrungen. Dahin gehören auch viele der geschnitzten sogenannten Bauernsessel.

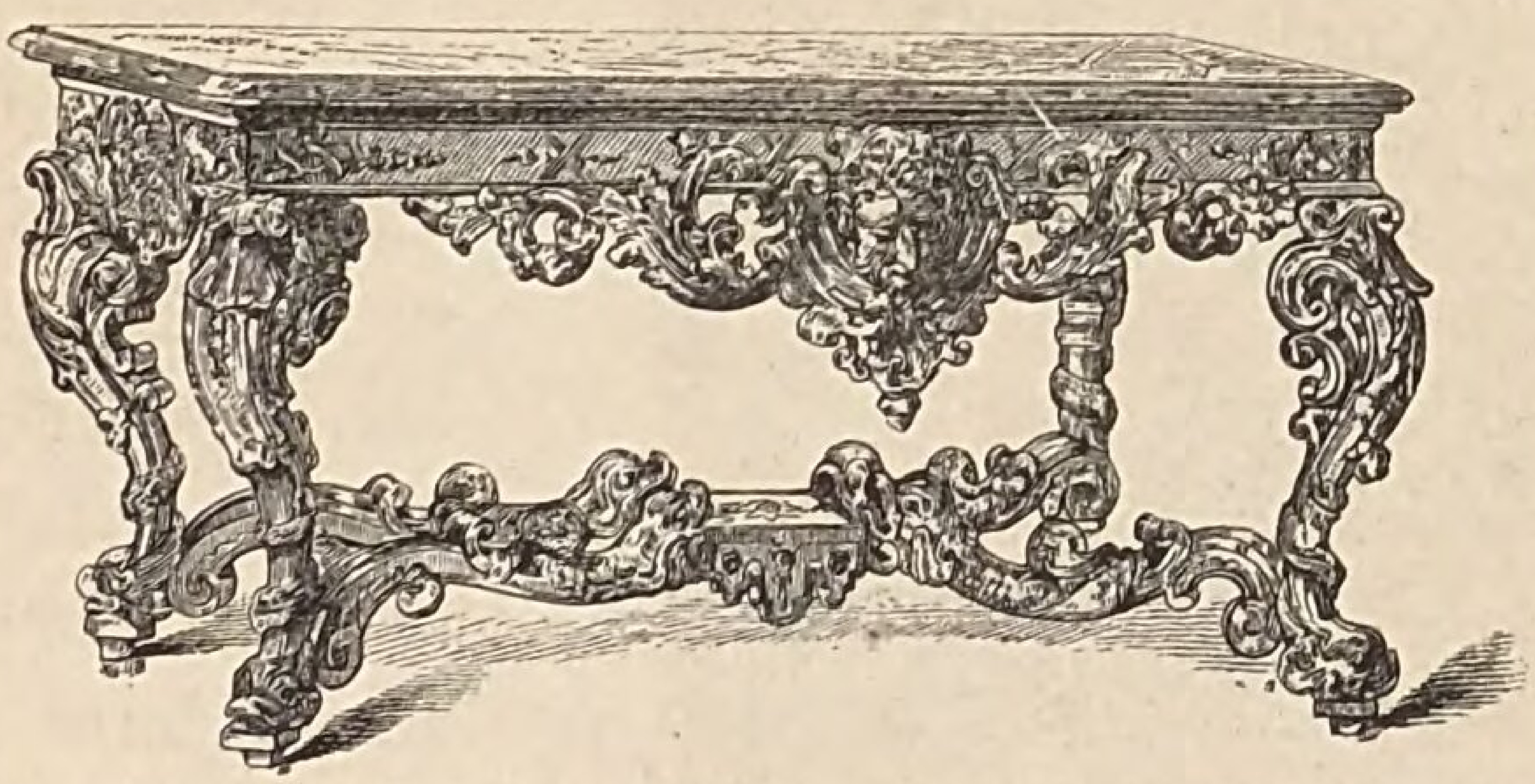


175. Schrank mit gedrehten Säulen. 17. Jahrhundert, Mitte. (Oesterr. Museum.)

Mit dem siebzehnten Jahrhundert kam zeitweilig ein neues Motiv, das Erwähnung verdient, das der gedrehten Säulen. Obwohl barock, sind solche Säulen als Ornament betrachtet, als von Holz und aus der damaligen Kunstdrechslerei hervorgegangen, doch nicht für unnatürlich zu erachten. (Abb. 175.) Doch wurde in Spanien und Portugal, wo sie förmlich zum Stilmoment wurden, wohl ein zu weit getriebener Gebrauch gemacht, denn sie dienten zu jeglichem Möbelstück als Zierrat wie als Stützen.

Im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts kamen aber

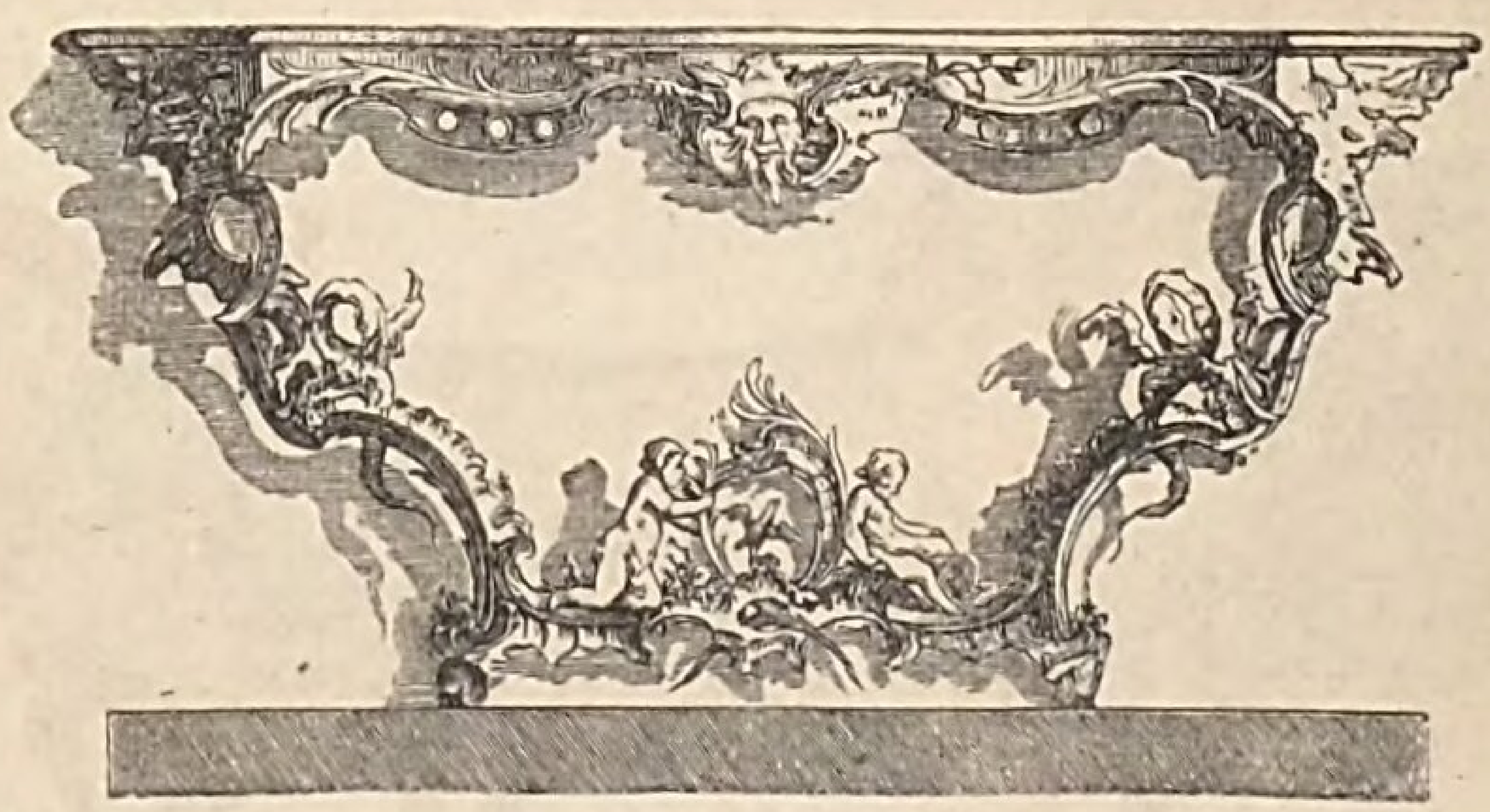
noch weitere und bedeutsamere Veränderungen in ästhetischer Beziehung. In Italien traten die Bravourstücke der Schnitzerei in Hochrelief an das Mobiliar heran, während in Deutschland unter dem lähmenden Einfluß des dreißigjährigen Krieges alles sich verschlechterte: Construction, Verhältnisse, Zeichnung wie Ausführung des Ornaments. In Frankreich ging es ähnlich wie in Italien: das französische Mobiliar brauchte unter Ludwig XIV. derbe Effecte; es fand sie im hochausladenden barocken Ornament und in der Vergoldung des-



176. Barocktisch mit gebogenen Stützen, Spätzeit Ludwigs XIV. um 1700.
(Ehemals Sammlung Demidoff.)

selben, welche Eigenschaften in die Zeit und Art des Rococo hinübergingen. Dieser französische Barockstil Ludwigs XIV. begann aber bereits eine andere, sehr gewaltsame Neuerung in der Tischlerei, welche das nachfolgende Rococo zu seinem eigentlichen Prinzip, zu seinem Tischlerstil machte. (Abb. 176.) Bis dahin hatte das Prinzip von Last und Stütze ordnungsgemäß in der Construction des Holzmöbels geherrscht. Das Holz, grade gewachsen, hatte mit seiner Stärke als Säule, Pfeiler, Ständer, Fuß in senkrechter Stellung gedient, und ebenso in horizontaler Lage getragen oder tragend als Last

oder Unterlage vermöge seiner Zähigkeit und Festigkeit. Das Rococo aber verwarf die grade Linie und die Symmetrie; es setzte die gebogene, geschweifte Linie und die Unregelmäßigkeit an die Stelle. Und diese Veränderung traf grade die Construction. Tragende und getragene Theile, Stützen und Last, die ganze Façade und Gestalt des Möbels bog und schweifte sich, so die Füße, der Sitz, die Lehnen der Sitzmöbel. Dem Material, dem Holze, wurde Gewalt angethan; es wurde wider seine Natur behandelt und verlor



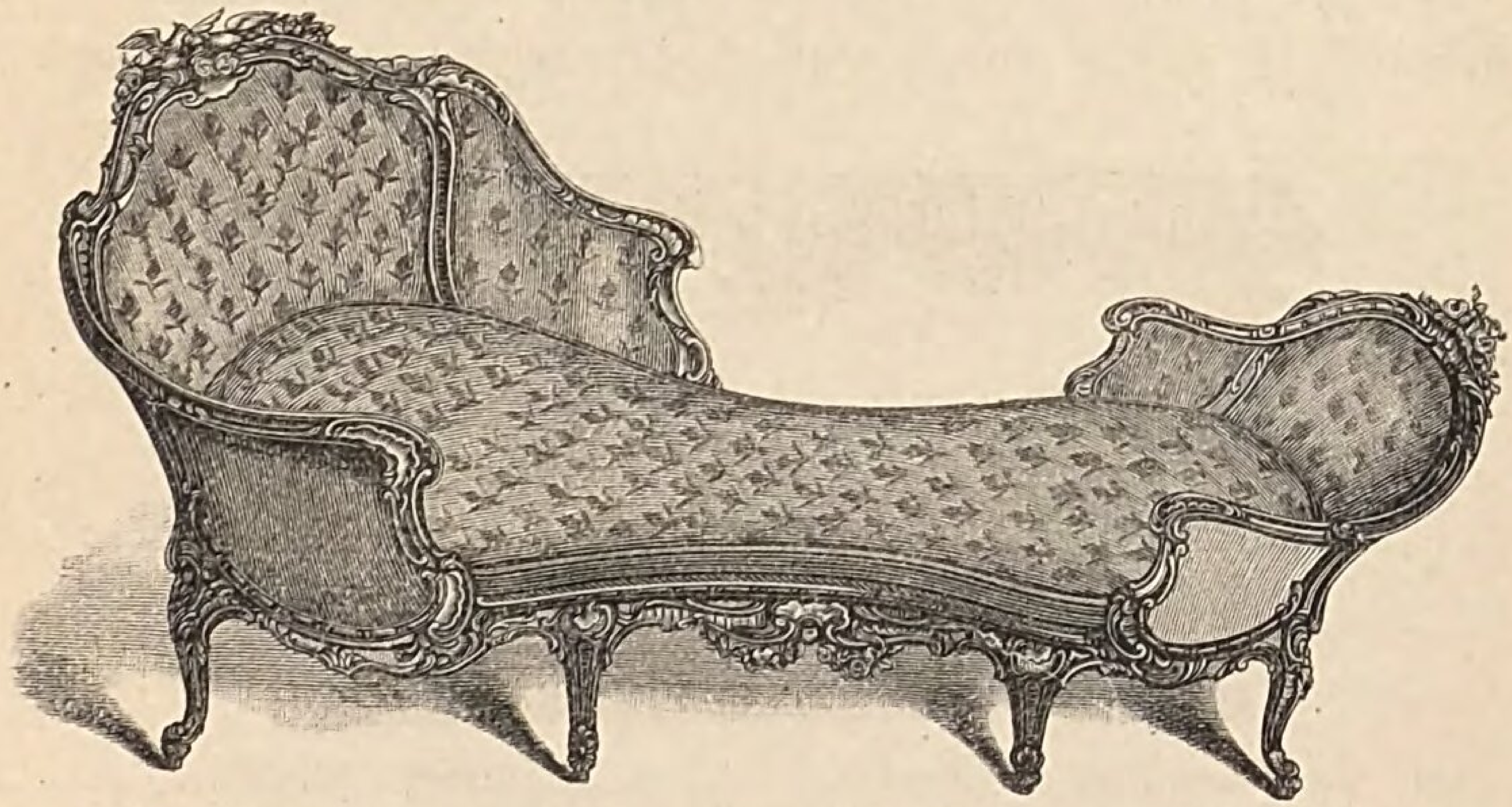
177. Rococo-Consoltisch mit gebogenen Stützen. 18. Jahrhundert. (Nach Lacroix.)

seine Kraft. Daß nun noch das wilde, formlose Muschelornament des Rococo an diese geschweiften Gestalten herantrat, erhöhte den Effect, aber es war Nebensache. (Abb. 177 u. 178.)

Eine andere ornamentale Neuerung, die gleichzeitig in der Holzarbeit aufgetreten war, erwies sich viel bedeutungsvoller für die Geschichte des Mobiliars. Richtiger gesagt, war es nicht eine Neuerung, sondern die Ausbreitung einer von Alters her als Besonderheit geübten Technik auf das ganze Holzmobiliar. Es ist die Intarsia oder Marqueterie,

die Einlegung von Holz in Holz, im Gegensatz zum Mosaik, das Stein zum Steine fügt, oder zur Tausia, Tauschirarbeit, welche Metall in Metall einlegt. Wie das Mosaik Glas zu Hülfe nimmt, so die Marqueterie Elfenbein und auch Metall.

Das Mittelalter kannte sehr wohl die Marqueteriearbeit und belegte wohl Möbelstücke wie Truhen, Sessel und Kästchen mit derselben. Zu einer wahren und edlen Kunst aber hat



178. Rococosopha in geschweiften unregelmäßigen Formen. 18. Jahrhundert. (Nach Lacroix.)

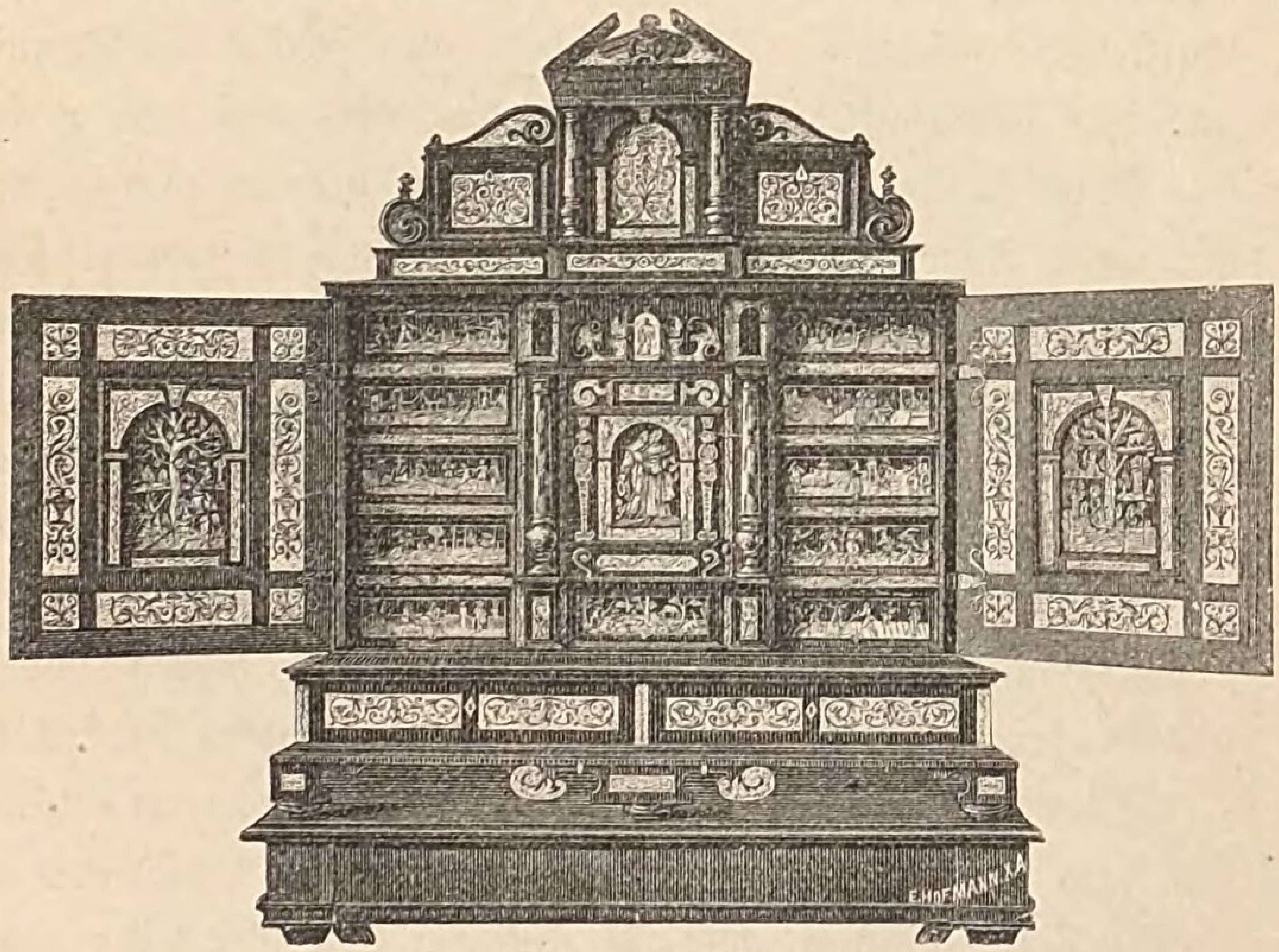
sie erst die italienische Frührenaissance gemacht. Diese auch hat sie erst in großem Stile angewendet als Füllverzierung der Chorstühle und ihrer Vertäfelung. Die zahlreichen Arbeiten, welche uns davon erhalten, sind ebenso reizvoll in ihrer ornamentalen Zeichnung als mustergültig in Bezug auf die räumliche Vertheilung des lichteren Holzes der Ornamente und des dunkleren Grundes. Die Beschränkung auf die Kirche aber erscheint nicht nothwendig; die fortschreitende Renaissance ging auch darüber hinaus. Sie ging aber nicht

bloß in der Anwendung, sondern auch in der künstlerischen Weise darüber hinaus, indem sie statt der wenigen, aber so weise und schön angeordneten ornamentalen Motive der früheren Zeit zur reichen Arabeske der Hochrenaissance mit ihren zahlreichen Bestandtheilen und von da zu figürlicher, insbesondere aber zu landschaftlicher und architektonischer Darstellung gelangte. Dazu reichten nun freilich die Technik und ihre Kunstmittel nicht aus, wenn man auch dem Holze und seiner Farbe Zwang anthat, es beizte, brannte und färbte, um mehr Töne und Tinten zur Verfügung zu haben. Die nicht seltenen, in dieser Weise geschmückten oder vielmehr bekleideten Gegenstände des sechzehnten Jahrhunderts, als Cassetten, Cabinetkasten, Truhen u. s. w., erscheinen sämmtlich bunt, unruhig, unklar in der Zeichnung, eine Wirkung, die noch dadurch erhöht wird, daß diese Gegenstände alle constructive und architektonische Eintheilung aufgegeben haben und in der Regel bloß glatte Seiten und Flächen darbieten.

Eine Nebenart, die im sechzehnten Jahrhundert in Blüthe kam und namentlich in der ersten Hälfte des siebzehnten in großer Uebung stand, war die Intarsia aus schwarzem Holz und Elfenbein. Die Technik, die gleiche Aussägung der Holz- und der Elfenbeinplatte, brachte es mit sich, daß man allemal Weiß in Schwarz und Schwarz in Weiß einlegen konnte. Und so sind auch die zahlreichen erhaltenen Gegenstände, meist kleinere oder größere vielgegliederte Schmuck- und Cabinetkasten mit Säulchen, Thüren und Schiebläden, von doppelter Art. Es gehört aber nur wenig ästhetischer Blick dazu um zu erkennen, daß die Gegenstände mit der Einlage weiß in schwarz schöner sind als die umgekehrten schwarz in weiß.

Das Dunkle bietet sich immer besser als Rahmen denn als Grund dar. (Abb. 179.)

Die Holzintarsia ging von Italien nach Deutschland hinüber und wurde dort in derselben Weise mit Ornamenten, Landschaften und Architekturen geübt, zeigt aber auch hier

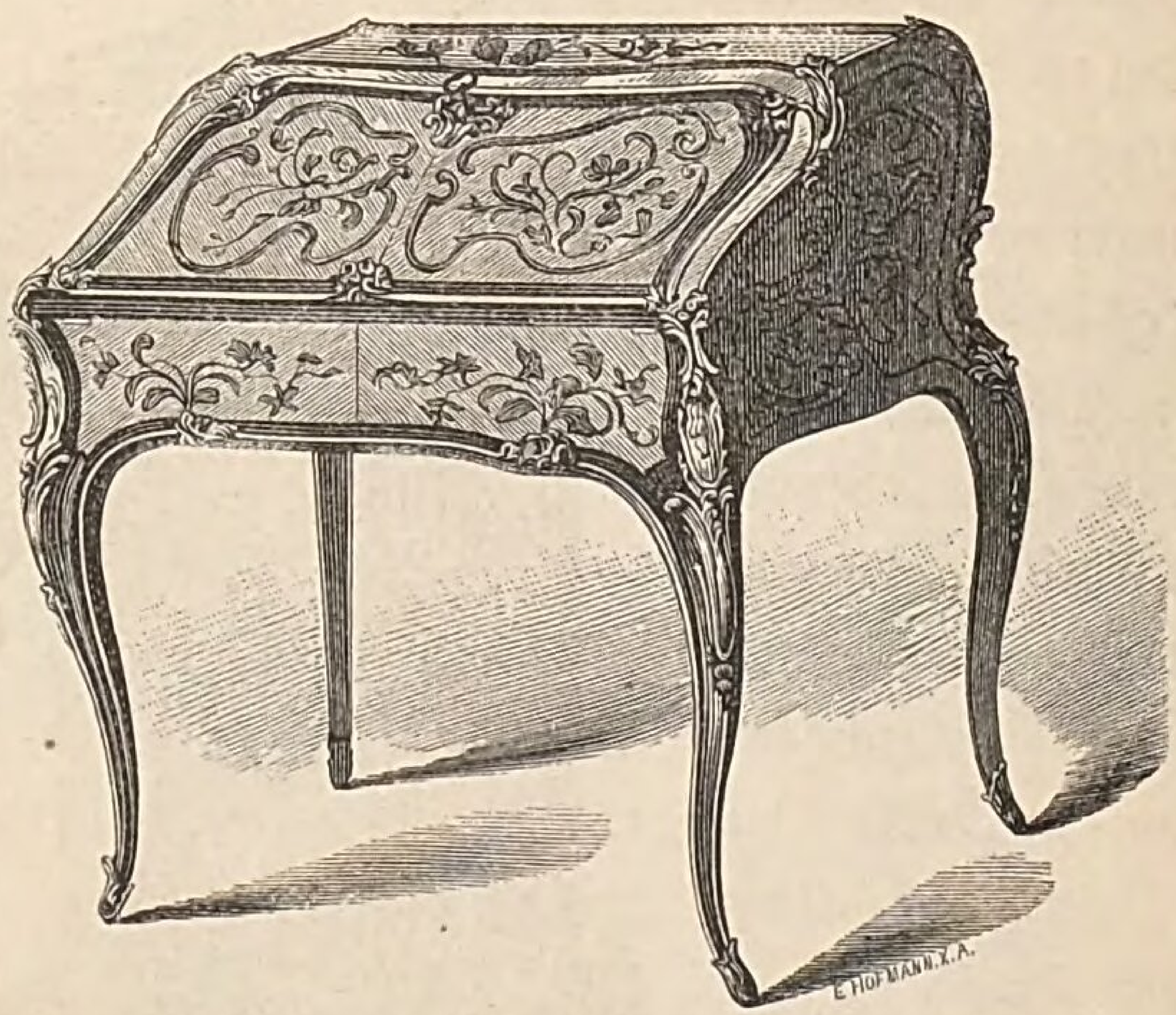


179. Kabinetkasten von Ebenholz mit Elfenbeineinlagen. 1630—1640. (Sammlung von Skokloster in Schweden.)

und da Varianten. Unter ihnen ist wohl die bedeutendste jene, welche mit Wahrung der bisherigen Möbelformen, ihrer Anordnung und Profile, in die Füllungen Blumen, Vögel und freie Ornamente von wenig gefärbtem Holze in breiter Zeichnung einlegte, ein durchaus gutes Genre, das, wie es scheint, besonders am Niederrhein und in Holland geübt wurde. Seine Blüthezeit fällt in die erste Hälfte des sieb-

zehnten Jahrhunderts. Es blieb aber nur eine Spezialität, wie die Elfenbeinintarsia und die italienische Marqueterie und ihre Nachahmerin in Nürnberg und Augsburg.

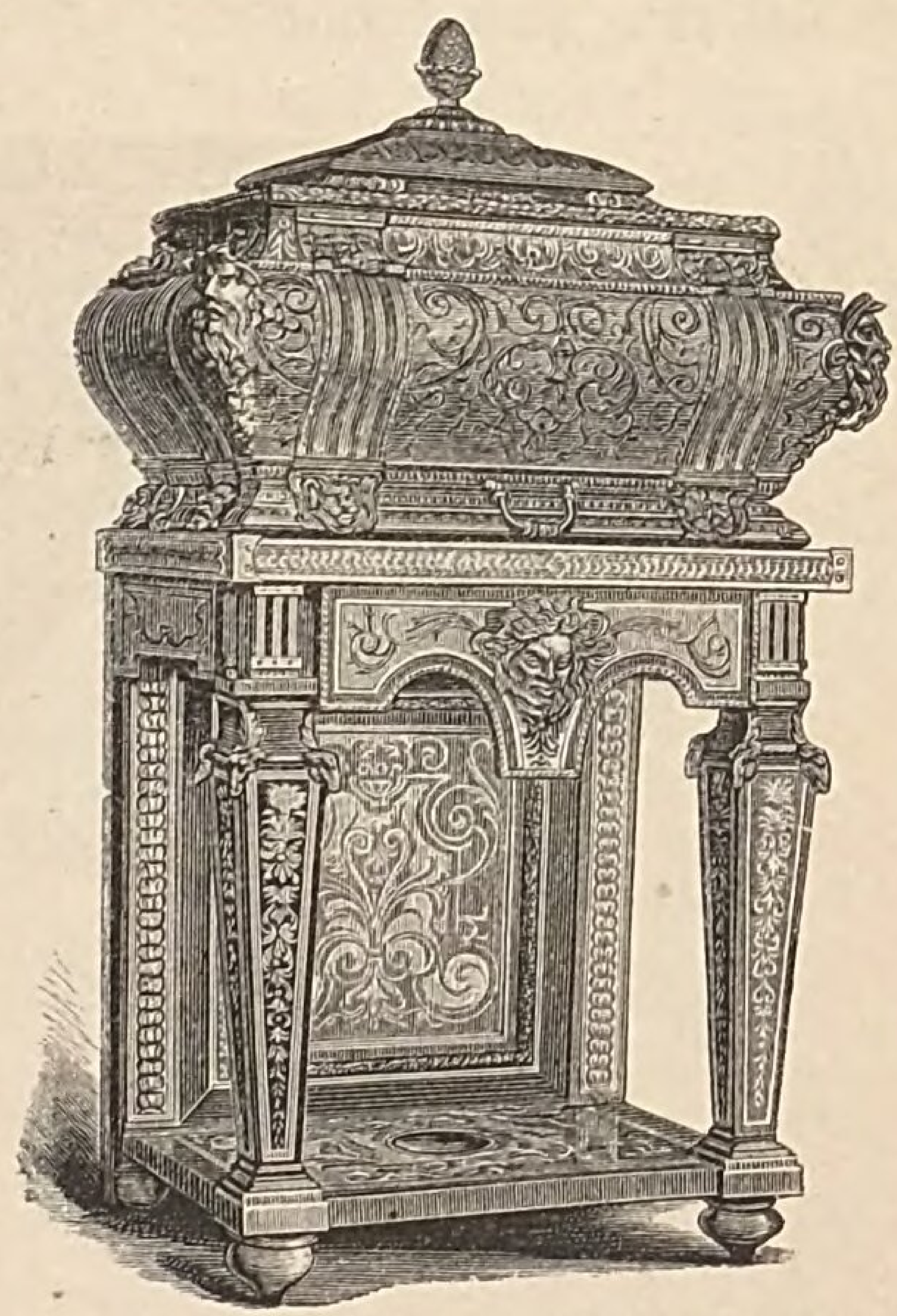
Die rechte Zeit kam erst in der zweiten Hälfte oder mit dem Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts. Die schweren Möbel mit ihren architektonischen Façaden und ihrem Hoch-



180. Damenschreibkasten mit Marqueterie, montirt mit vergoldeter Bronze. 18. Jahrhundert, 1. Hälfte.

relief hatten sich überlebt. Man wollte das Möbel leichter, beweglicher haben; das Hochrelief des Ornaments sank zum Flachrelief herab, die kräftig heraustretenden Gesimse verloren sich, das Möbel wurde flach; und so war denn der Uebergang der längst in Uebung stehenden Marqueterie von den Spezialitäten auf das gewöhnliche Mobiliar ein leichter und natürlicher. Biegsam, wie diese Bekleidung war, fügte sie sich auch den gebogenen Formen des Rococo oder „Kommoden-

stils". (Abb. 180.) Bald traute sich die neue Kunstweise die höchsten Aufgaben zu: erst ornamental — und sie blieb es auch wohl im bürgerlichen Hause — machte sie sich an bildliche Darstellungen, an Stillleben, Volksscenen, Chineserien, selbst an historische Gegenstände. So wurden Kasten, Schränke, Tische, Sessel wiederum Tafeln zur Anwendung der hohen Kunst. Die größte Leistung dieser Marqueterie sind wohl zwei Tafeln — man muß sie Wände nennen — mit Darstellungen aus der Geschichte Coriolans in zahlreichen lebensgroßen Figuren im österreichischen Museum in Wien, das Werk eines deutschen Künstlers David Röntgen in Neuwied vom Jahre 1779. In dieser Uebertreibung ihrer Aufgaben liegt die Verurtheilung einer sonst wohl berechtigten Decorationsweise.

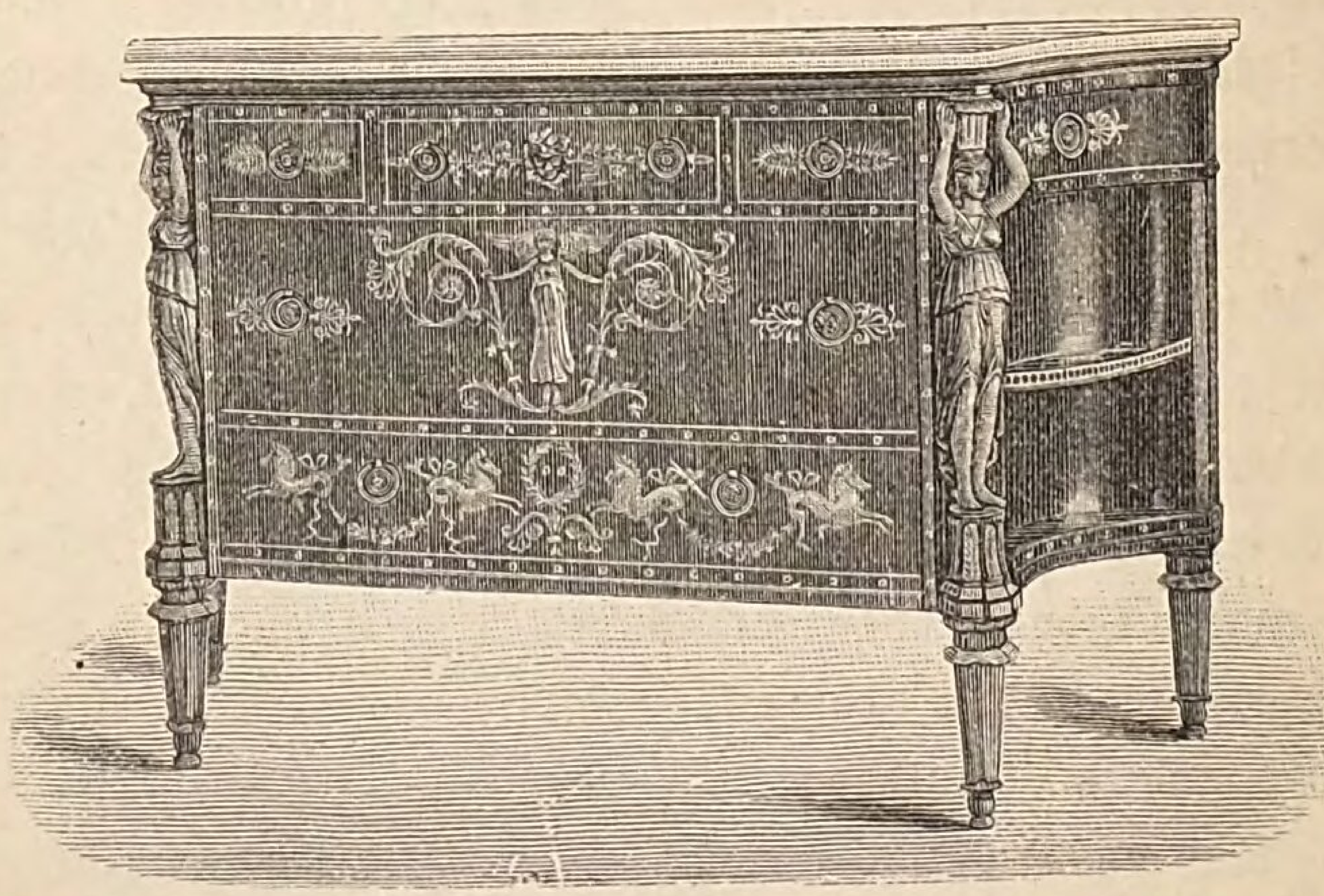


181. Coffret von Boule, gearbeitet auf Bestellung von Ludwig XIV. (Ehemals Sammlung Demidoff.)

Mehr ornamental hielt sich eine Nebenart der Marqueterie, die Einlage mit glänzendem Metall und Schildkrot, welche nach dem Pariser Kunsttischler Boule den Namen führt. Aber die Boulearbeiten, glänzend, prunkend, anspruchsvoll, tragen, gleich den Cabinetkasten des siebzehnten Jahrhunderts,

mehr den Charakter einzelner Kunstwerke als den eines allgemein gültigen, in die gemeinsame Decoration sich einfügenden Mobiliars. Sie brauchen viel Vergoldung, viel Prunk und Glanz im Zimmer, um nicht die künstlerische Harmonie zu stören. (Abb. 181.)

Dieser Prunk und Glanz, die Vergoldung unter Ludwig XIV., die glänzenden Metalleinlagen Boules und seiner



182. Kommode mit vergoldeter Bronze im Empirestil, um 1800. (Erzherzog Albrecht.)

Nachfolger hatten noch ein anderes Material zur Decoration der Möbel herbeigezogen, welches sich das ganze achtzehnte Jahrhundert hindurch in den Stilarten Ludwigs XV., Ludwigs XVI. und des Empire in Blüthe behauptete, ja für alle drei und ganz besonders für den letzteren ein charakteristisches Merkmal war. Diese Decoration bestand in der Verzierung mit vergoldeter Bronze, welche, ornamental wie figürlich, die Ecken einnahm, den Kanten, Rändern, Gesimsen

folgte und endlich auch in allerlei Weise die Flächen belegte. (Abb. 182. S. auch Abb. 20 u. 21.)

Ebenso und mit dieser Decoration ging die Marqueterie durch die Stilarten des achtzehnten Jahrhunderts in das neunzehnte Jahrhundert hinüber. Diese Stilarten mäßigten in der zweiten Hälfte zwar die Auswüchse und Stilwidrigkeiten des Rococo und führten die geschweiften Formen und Linien wieder zu den graden zurück, der Empirestil mühte sich sogar um die Einführung antiker Muster. Dennoch hat die eine wie die andere Stilart wenig Reiz. Im Stil Louis XVI. sind die Formen ohne Originalität; die Stützen sind gestelzt, zu dünn und schwach für den Körper, den sie zu tragen haben; der Eindruck ist der einer steifen, gezierten Grazie. Bei den antikisirten Möbeln des Empire ist nur die Steife geblieben, ohne die Anmuth und die Zierlichkeit. Ihre Wiederbelebung ist daher nicht zu empfehlen und auch wohl vergebens, obwohl sich das zweite Empire große Mühe um den Stil Louis XVI. gegeben hat.

Das neunzehnte Jahrhundert überkam also die Intarsia und auch die Rococoformen, aber beide ohne Leben und Originalität. Ziertische, Zierkommoden, Etageren, Jardinieren und dergleichen Luxusmöbel haben die Franzosen wie früher in gleicher Weise mit Marqueterie geschmückt. Die Arbeit ist gut, aber als Luxus und Nebenart nicht hoch zu achten. Neuerdings haben auch die Engländer angefangen Möbel und Wände von Salon und Boudoir in kostbarster Art mit Marqueterie zu schmücken, mehr aber in Art und Zeichnung des Empire mit pompejanischen Motiven denn in der Art des Rococo. Wie weit das Erfolg und Verbreitung haben

wird, bleibt abzuwarten. Was aber das bürgerliche Haus von der Holzintarsia des achtzehnten Jahrhunderts übrig behalten hat, das sind die fournirten und polirten Möbel. Die Zeichnung, die Wirkung verschiedengefärbter Hölzer, ist daraus verschwunden, die Bekleidung aber mit dem dünnen Fournierholz ist geblieben, und ebenso die Politur. Das Möbel ist platt und flach und strahlt in spiegelndem Glanze. Von der constructiv-architektonischen Gestaltung, von dem Relief seiner Façaden und deren Wirkung durch Schatten und Licht ist es zum vollen Gegensatz gekommen; kaum, daß sich noch der Unterschied von Rahmen und Füllung erkennen läßt.

Es war natürlich und nothwendig, daß die moderne Reform des Möbels an diesem Punkte begann. Es mußte sein constructiv-architektonisches Moment zurückerhalten, damit auch die erneuerte Wirkung von Schatten und Licht, dem als Ornament geschnitztes Relief folgte. Die Vorbilder dazu bot die Renaissance. Und so sind es denn vorzugsweise die Möbel des sechzehnten Jahrhunderts, nach denen sich die moderne Kunsttischlerei reformirt. Das ist richtig und natürlich.

Doch wie die Renaissance im Mobiliar auf Abwege gerieth, so ist auch die moderne Renaissancetischlerei nicht frei davon geblieben. Worauf es vor allem ankommt, das ist Zweckmäßigkeit für den Gebrauch, eine gesunde richtige Construction mit Hervorhebung und Unterscheidung der bedeutsamen Theile, gute Verhältnisse derselben; Profile und Ornamente stehen in zweiter Linie. Nicht selten aber wird auf diese heute der Hauptnachdruck gelegt. Es schadet natürlich

nichts, wenn das Möbel auch in seiner Verzierung, überhaupt in seiner ganzen Erscheinung reich gehalten ist — es sind ja auch solche Gegenstände gefordert und nothwendig —, aber der Reichthum muß an rechter Stelle sein und nicht den Eindruck der Ueberladung machen. Das ist ein Vorwurf, den man den modernen Renaissancemöbeln und insbesondere jenen, welche sich deutsche Renaissance nennen, sehr häufig zu machen hat. Die deutsche Renaissance ist für die Ausstattung der Wohnung Schlagwort geworden, und, richtig verstanden, ist das auch kein Unglück. Gewöhnlich aber nimmt man dafür, was schon völlig barock ist. So leiden die modernen deutschen Möbel dieser Art an zu viel Profil, an zu viel Ecken und Kanten, an zu viel Ornament, welches z. B. ein gesundes Profil überhängt und wieder zerstört. Man findet auch wohl zu viel Schnitzerei, figürliche selbst, unter dem Tisch, wo sie nicht einmal gesehen werden kann, also ganz umsonst ist.

Solcherlei überflüssige Verzierung nimmt dem Möbel die Schönheit, die in seinem gesunden Bau, in seinen guten Verhältnissen liegt, macht es unnöthig theuer, macht es immobil und unbequem. Es kann nicht oft genug gesagt werden, daß es vor allem auf den einfachen und gesunden Bau ankommt, auf die Natürlichkeit der Erscheinung, nicht auf den Reichthum derselben. Nur wenn das einfache Geräth gut ist, kann die Reform volksmäßig, national werden.

Die Unbequemlichkeit des modernen Renaissancemobiliars trifft vor allem das Sitzmöbel. Es läßt sich nicht leugnen, daß diese grade construirten Lehnstühle oder die geschnitzten „Bauernsessel", wie elegant sie auch sein mögen (s. Abb. 43),

mehr aber noch die Sophas mit hohen Rückenlehnen und steifer Polsterung nicht selten recht unbequem sind. Der Rücken findet nicht seine Ruhe, der Ellbogen hat nicht seine rechte Stütze und stößt sich an scharfe Kanten und Ecken, die Hand weiß nicht, wo ihres Bleibens ist. Es findet sich auch sonst wohl Ungeschick bei dem modernen Renaissancesopha, z. B. daß es feststehend mit in die Vertäfelung einbezogen ist, oder daß sich über ihm, als Schluß seiner Rückenlehne, in seiner ganzen Länge ein Consolsims erhebt, das Teller, Gläser, Krüge und dergleichen zu tragen hat — ein Damoklesschwert über dem Haupte desjenigen, der seine Ruhe auf dem Sopha sucht.

Das neunzehnte Jahrhundert hat aber ein doppeltes Recht auf Bequemlichkeit. Wir sind ein arbeitsames Geschlecht, ein hastig arbeitendes mehr als irgend ein anderes vergangener Zeiten, und Ruhe und Erholung nach der Arbeit ist Recht und Bedürfniß. Dann verlangt die Art unserer häuslichen Geselligkeit nach bequemem Sitzmöbel. Unsere Altvordern hatten von beidem weniger; sie hatten es minder eilig mit der Arbeit und minder wichtig mit geistiger Unterhaltung. Sie mochten sich also am steifen Sitzmöbel genügen lassen und konnten es auch, da gewöhnlich gute, breite und bequeme Lager in den Wohngemächern standen. Die Truhen und Bänke der Renaissance haben daran wenig geändert, obwohl in der That auch schon das sechzehnte Jahrhundert manches Sitzmöbel geschaffen hat, das in Form und Zweckmäßigkeit allen Anforderungen zu entsprechen scheint. Vielleicht bessere noch schuf das Zeitalter des Rubens in den Niederlanden.

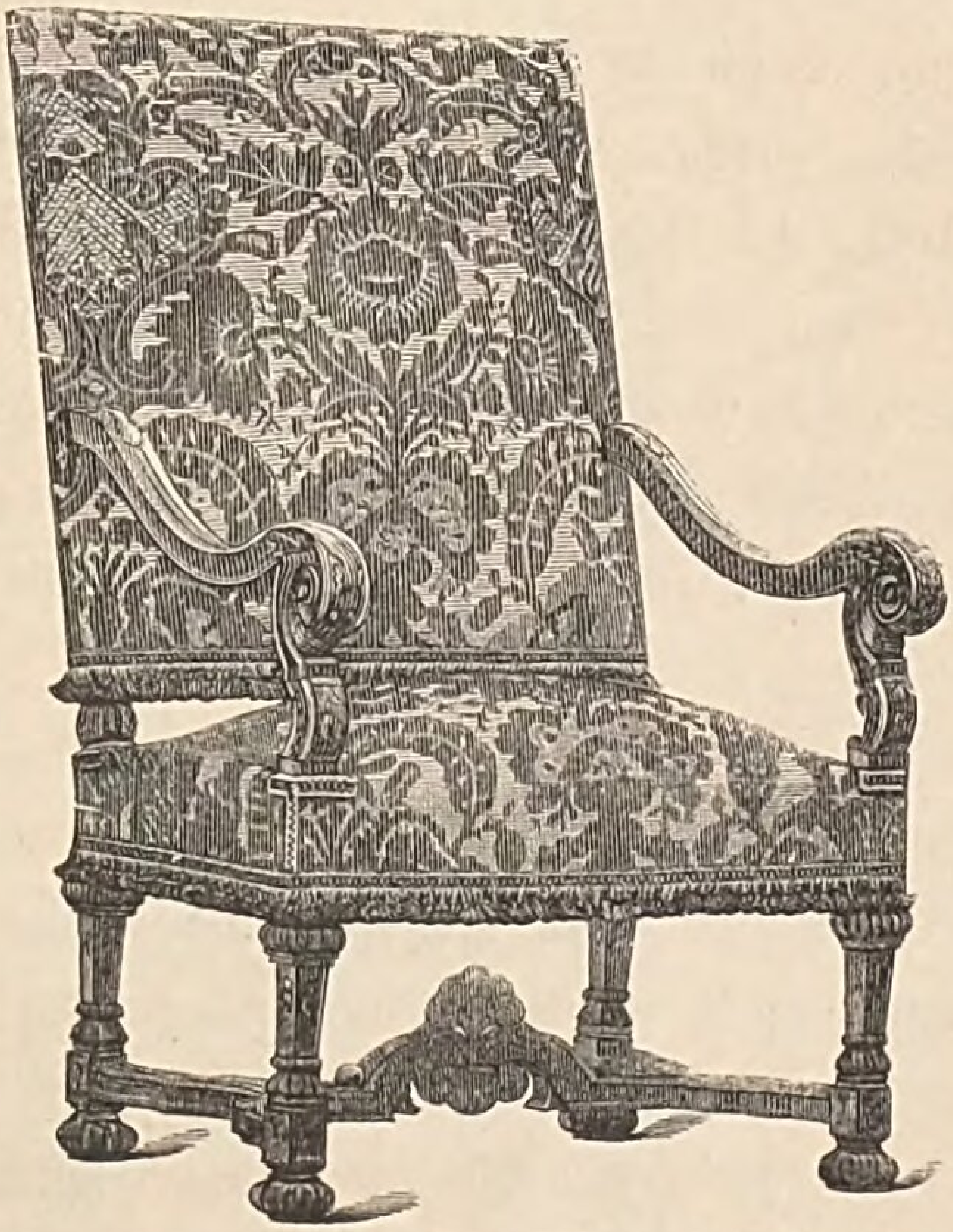
Das rechte Sitzmöbel für die Bequemlichkeit, oder, wenn man lieber will, für die Faulheit schuf erst das Rococo. (S. Abb. 45 u. 47.) Es machte den Sitz niedrig und breit und bog die gepolsterten Lehnen nach den Linien des Rückens, so daß der Körper, sich einschmiegend, überall Halt fand. Die Zeit, „da der Großvater die Großmutter nahm", d. i. das Ende des vorigen Jahrhunderts, schuf dann noch den „Sorgenstuhl"; es fügte noch oben die Ohrlehnen oder Wangen hinzu, einen höchst unschönen und auch überflüssigen Zusatz.



183. Speisezimmerstuhl, entworfen von J. Storck, ausgeführt von Ph. Haas und Söhne in Wien.

Dieser Salonfauteuil des achtzehnten Jahrhunderts erfüllt nun sicher seinen Zweck, aber er hat vom ästhetischen Standpunkt gegen sich, was überhaupt das Rococomöbel trifft, die Verachtung des Grundprinzips von Last und Stütze und die Biegung und Schweifung des Holzes gegen seine Natur. Kann das umgangen werden, kann das Renaissancesitzmöbel sich so construiren lassen, daß es mit seinem construirten Bau die gleiche Bequemlichkeit, das will sagen Zweckmäßigkeit, verbindet, so ist damit die Aufgabe für die Gegenwart gelöst. Vor der Hand kann man das wohl nur von den Sesseln des Speisezimmers

sagen (Abb. 183), die ja den graden Sitz verlangen, nicht aber von denen des Salons, nicht von Fauteuil und Sopha; doch giebt es auch von dieser Art mit Anlehnung an ältere Vorbilder gelungene Beispiele der neuesten Zeit, wie z. B. Abb. 184 zeigt.


184. Moderner Fauteuil nach Muster des 17. Jahrhunderts, französisch.

Es giebt aber noch einen Weg dem Uebel auszuweichen, nämlich sich in der Weise des Orients divanartiger Sitzmöbel zu bedienen. Der Divan, aus Polstern und Teppichen aufgebaut, ist in seiner Art ein so zweckmäßiges und stilvolles Geräth und doch so wenig einem bestimmten Stilcharakter angehörend, daß er sich auch in die Renaissanceeinrichtung ohne alle Disharmonie einfügt. Nicht ganz so leicht ist es mit dem divanartigen Fauteuil, der doch ein gewisses constructives Element nicht verleugnen und verbergen kann, aber auch bei ihm giebt es keine große Schwierigkeit. Das aber ist Aufgabe und Arbeit des Decorateurs und Tapeziers, nicht des Kunsttischlers oder des Tischlers überhaupt, der ja in diesem Falle nur ein zum Verbergen bestimmtes Gerüst zu liefern hat.

11. Kapitel.

Mosaik.

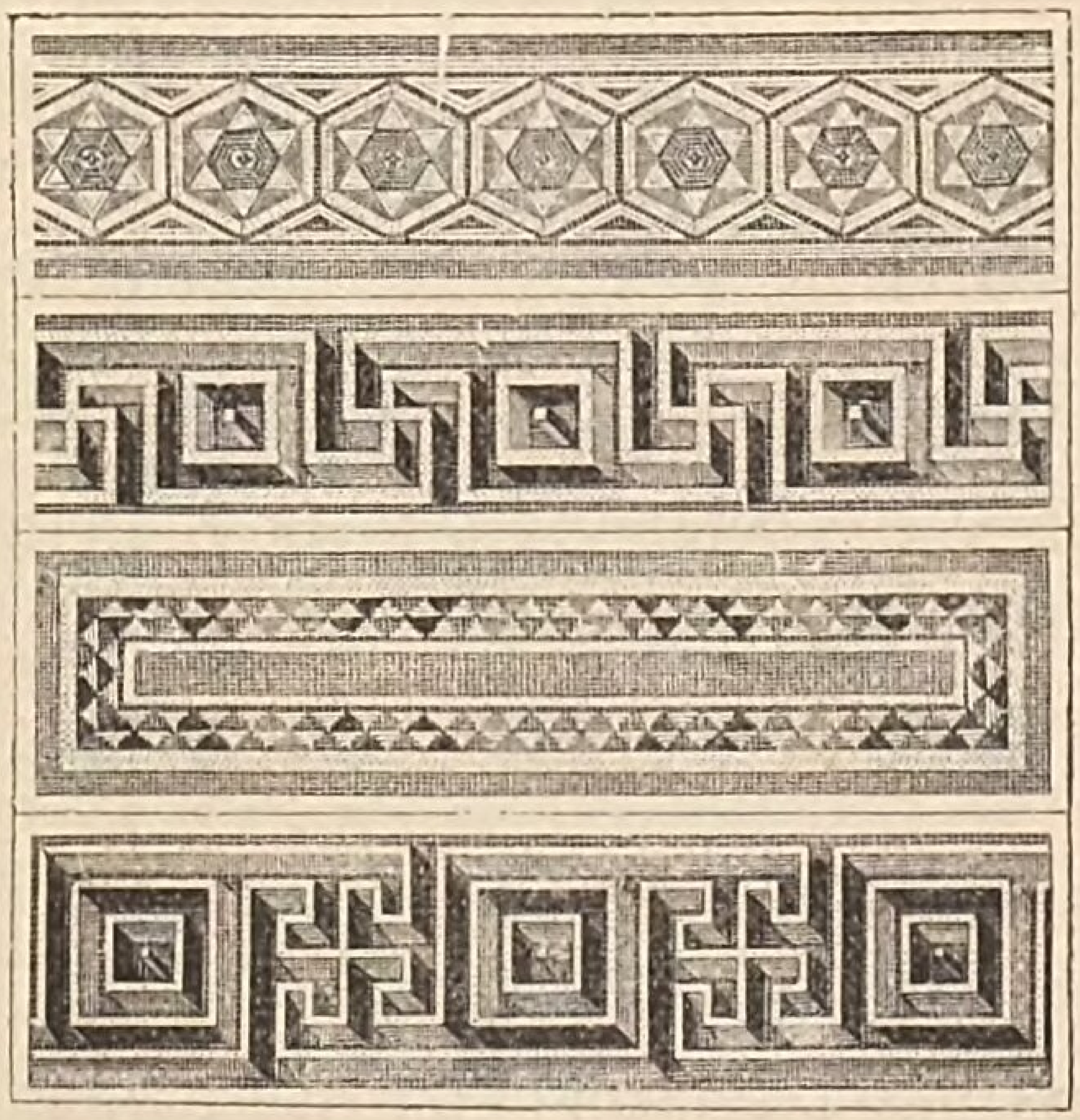
Das Mosaik ist eine Kunst der Fläche und der Farbe und unterliegt den Gesetzen, welche beide vorschreiben. Reliefmosaiken, wie es die Florentiner im achtzehnten Jahrhundert versucht haben, mit Früchten, die halb aus der Fläche gehöht erscheinen, sind unhaltbare Ausnahmen. Das Mosaik ist ferner eine abhängige Kunst; sie schafft nicht selbständige, für sich bestehende Kunstwerke, sondern ist nur da andere Werke zu schmücken.

Wie immer haben im Laufe der Zeiten und so auch in der Gegenwart die Künstler die hierauf beruhenden Gränzen überschritten, und sind dann aber auch den Folgen verfallen, Irrthümern gegen den gesunden Menschenverstand und mangelhafter Schönheit.

Schon die Alten, die Urheber des Mosaiks, waren nicht frei davon. Sie haben dem Fußboden Zeichnungen gegeben, welche das Auge täuschen, so daß man auf Spitzen und Kanten, auf einem Rost mit offener Tiefe, auf schiefen Flächen zu wandeln glaubt. (Abb. 185. S. auch Abb. 77.) Sie sind in die Geschmacklosigkeit verfallen die Abfälle der Tafel, den Kehricht des Hauses, auf dem Boden darzustellen wie ein schlechtes Zeugniß für die Reinlichkeit und Ordnungsliebe der Bewohner, und das nicht einmal, sondern öfters. Sie haben menschliche Figuren den Füßen eines jeden preisgegeben, widerwärtige zum Theil, wie die Gladiatoren im Museum des Laterans, oder ausgezeichnete, mit aller Kunst entworfene

und ausgeführte historische Gemälde, wie die Alexanderschlacht aus Pompeji. Sie sind auf andere Seltsamkeiten und Spielereien verfallen, wie z. B. die Darstellung einer Stadtmauer. (Abb. 186.)

Doch das sind allgemeine Irrthümer, welche auch von der Teppichweberei begangen werden. Das Mosaik hat aber auch, wie seine Prinzipien, so seine Irrthümer für sich.

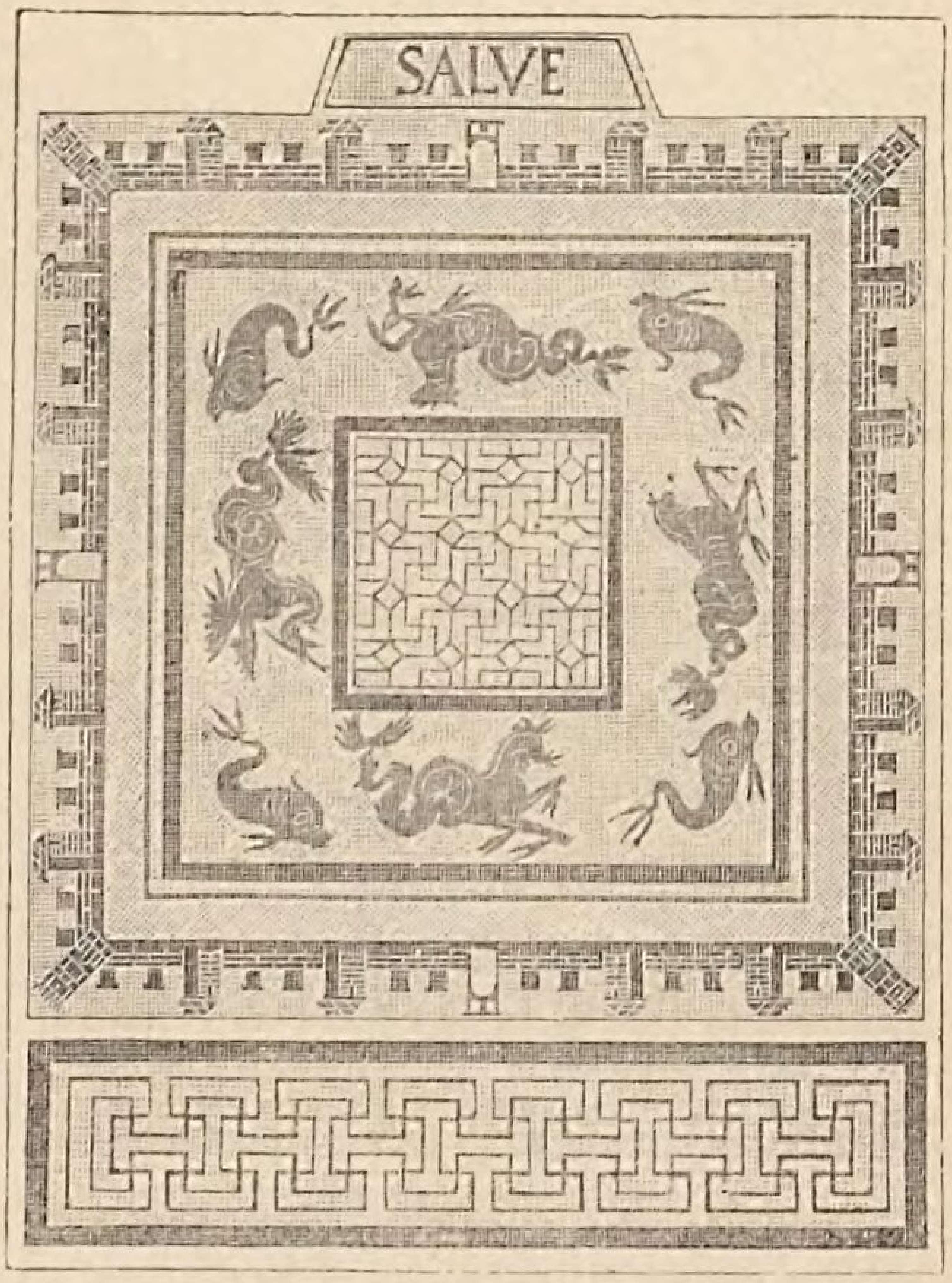


185. Rostartiges und in scheinbarem Relief erhobenes Fußbodenornament aus Pompeji.

Das Mosaik oder die musivische Kunst ist die Darstellung ornamentaler oder bildlicher Gegenstände durch Zusammenfügung kleinerer oder größerer farbiger Steine. An Stelle der Steine treten auch gefärbte Glaspasten, seltener Würfel oder Stifte von farbigem oder glasirtem Thon. Mosaik aus Metallstiften und gefärbtem Elfenbein und Holz, wie sie heute von den Indiern in Bombay und in früheren Zeiten ähnlich von den Florentinern geübt wurde, ist nur eine Nebenart. Stein und Glas sind es, welche den Stil dieser Kunstart bestimmen.

Auf der Technik, welche mit den hauptsächlichsten Fabrikationsstätten zusammentrifft, beruht die Unterscheidung. Man spricht daher von einer römischen, einer florentinischen, einer

byzantinisch-mittelalterlichen Art, welche letztere man heute in ihrer Wiederbelebung die venetianische nennen müßte. Das Mosaik, im Alterthum eine griechisch-römische Kunst, ist daher heute wesentlich eine italienische. Was die Araber gleicherweise gethan haben, ist aus der Tradition der Griechen und Römer oder aus byzantinischem Einfluß hervorgegangen, die Inder aber haben ihr Steinmosaik erst im sechzehnten Jahrhundert von Florentinern erlernt.



186. Pompejanisches Fußbodenmosaik. Neapel.

Im Allgemeinen kann man jede Zusammensetzung des Fußbodens aus mehrfarbigen, regelmäßig geformten Steinfliesen als Mosaik bezeichnen; auch ist in Wirklichkeit keine Gränze zwischen diesen und den mehr künstlerischen Arten. Doch pflegt man gewöhnlich auf die letzteren, auf die Zusammensetzung aus sehr vielen kleineren oder unregelmäßigen Stücken die Anwendung des Wortes zu beschränken.

Das römische und das byzantinisch-venetianische Mosaik setzt seine Zeichnung aus so kleinen, meist würfelförmigen Stückchen zusammen, daß es damit den äußeren und inneren

Contouren ohne auffällige Schädigung für den Beschauer zu folgen vermag. Die Florentiner Art dagegen schneidet ihre Stücke nach den Linien der Contouren und den Gränzen der Farben: jede Farbe, jeder Farbenton erhält einen Stein für sich.

Bei jener Art, der römischen und der byzantinischen, hängt die Größe der Stücke oder der Würfel wesentlich und prinzipiell von der Entfernung vom Auge des Beschauers ab. Größere Entfernung erlaubt zu ungebrochenem Fluß der Linien und zum Zusammenfließen der Töne größere Würfel, kleinere Gegenstände, die dem Auge nahe sind, verlangen die entsprechende Kleinheit der Stückchen. Das Mosaik der Alten und des Mittelalters, welches Verzierung des Fußbodens und der Wand war, unterscheidet sich daher wesentlich von der modernen römischen Art, welche es auf Schmuck abgesehen hat, und zwar unterscheidet es sich durch die Größe der Steine oder der Glasstücke.

Freilich hat auch die Größe der Fläche, welche mit Mosaik zu bedecken ist, ein Wort mitzusprechen, und ebenso auch wohl der dargestellte Gegenstand. Die Alten hatten für den Fußboden keine andere Kunst als das Mosaik, und es war schon eine Aufgabe die Riesenräume, wie z. B. in den Thermen des Caracalla, mit solcher immerhin mühsamen Arbeit zu bedecken. Deshalb gehen die Würfel nicht über ein gewisses Maß herunter, selbst wenn dem Beschauer, der die Zeichnung unter seinen Füßen hat, dieselbe in den Linien zerhackt und roh erscheint. Der Fehler gleicht sich aber durch die Farbe aus, oder kann wenigstens durch dieselbe ausgeglichen werden. Man darf die Farben nicht grell und

stark contrastiren lassen, sondern muß sie in Haltung einander näher zu bringen suchen. Man wird diese Beobachtung auch regelmäßig bei den erhaltenen antiken Mosaiken machen können; sie sind ruhig und maßvoll in ihrer coloristischen Haltung, zumal, wenn man sie mit modernen Fußbodenteppichen vergleicht.

Diese ruhige und maßvolle Haltung kann man als Gesetz aussprechen.

Anders ist es mit dem byzantinischen und mittelalterlichen Wandmosaik. Wo wir dasselbe in seinen großartigen Ueberresten antreffen, zu Constantinopel, in Ravenna, in Palermo und Monreale, in Rom, überall bis zu den frühen und späten Arbeiten dieser Kunst in San Marco zu Venedig — überall deckt es hohe Wände und Gewölbe, steht also sehr ferne dem Auge. Diese Ferne, wozu noch das Dunkel der alten Kirchenräume kommt, gestattet also, ja erfordert eine bei weitem größere coloristische Wirkung, welcher denn auch das Material, gefärbtes Glas, entspricht. Durch den meist goldenen Grund, von dem sich die Figuren in ihrer stilvoll einfachen Zeichnung und imponirenden Größe abheben, ist es sogar auf allerhöchste Wirkung abgesehen. Und warum sollte sie nicht an dieser Stelle stattfinden? Das dämmernde Licht, das gewöhnlich von unten her in die Gewölbe dringt und über die goldglänzenden Flächen hinzittert, dämpft die Pracht und wandelt sie um zu wahrhaft poesie- und weihevoller Stimmung, wie man dies in der Marcuskirche, im Dom von Monreale und am schönsten wohl in der Capella Palatina zu Palermo sehen und genießen kann. (Abb. 187.)

Die Ungeschicktheit und Unvollkommenheit der Zeichnung,

welche die älteren Mosaiken dieser Art zur Schau tragen, gehört der Unbeholfenheit der Zeit an und ist nicht noth=



187. Glasmosaikbild in Palermo; Krönung des Königs Roger. 12. Jahrhundert.

wendig weder für diese Technik noch für die weihevolle, ernste Wirkung, wie sie die Kirche verlangt. Es ist daher in keiner Weise geboten sie bei heutigen Arbeiten in Glasmosaik nach=

zuahmen. Wohl aber läßt sich das als Gesetz aussprechen, daß Composition und Zeichnung gleicherweise ruhig und ernst mit wenigen Figuren und Gegenständen und in großen Linien und Zügen zu halten sind.

Die heutige Wiedererneuerung des byzantinisch-venetianischen Glasmosaiks geht damit über die Kirche hinaus zur Decoration weltlicher Räume. Es ist auch kein Grund vorhanden, warum nicht auch größere Räume weltlicher Bestimmung sich dieses glänzenden und dauernden Schmuckes erfreuen sollten. Auch das Mittelalter hat es gethan, wie ein wohlerhaltener Saal — der einzige vielleicht in seiner Art — im alten Königsschlosse zu Palermo aus normannischer Zeit noch heute lehrt. Aber fraglich erscheint es, ob es recht ist eingerahmten Bilderschmuck in dieser Technik nach Art von Oelgemälden den Wänden der Wohnzimmer zu geben. Der Charakter dieser Kunst ist ein zu großartiger und zu sehr ein decorativer, um von dem Zusammenhang mit der übrigen Decoration bestimmter Räume absehen zu lassen. Mindestens müßte die Technik verfeinert, d. h. die Größe der Stückchen entsprechend der größeren Nähe des Auges um so viel kleiner gehalten werden. Auch dann noch erscheinen solche Bilder wie Ausnahmen, Versuche oder Raritäten. Sie sind es auch wohl heute noch.

Das ist aber nicht mehr der Fall mit der modernen Art des römischen Mosaiks, welche ihre Zeichnung aus kleinen unregelmäßigen Steinchen oder Glasstückchen zusammensetzt. Die Kleinheit erlaubt ihr die größere, feinere, selbst miniaturartige Ausführung bildlicher Darstellung, und sie läßt es nicht daran fehlen. Die modernen römischen Mosaicisten

copiren berühmte und beliebte Bilder religiösen oder genrehaften Inhalts, sie machen Ansichten, Landschaften, Architekturbilder, Stillleben, Blumenstücke, kurzum bemühen sich um jedes Genre der Malerei. So geschickt sie nun auch sind, so vollkommen ihre Arbeit ist, so können sie doch in allen höheren malerischen Eigenschaften es der Kunst, welche sie nachahmen, nicht gleichthun. Es fehlt diesen Mosaikbildern durchgängig die Luftperspective; sie entbehren der gleichen Verschmelzung der Töne; ihre Contouren sind hart umrissen; das Laub der Bäume und der Gesträuche ist zu einzeln behandelt; dem ganzen Bilde fehlt Ton und Stimmung, und in Folge dessen ist die Haltung bunt und zerstreut. Auch der geschickteste Mosaicist, scheint es, kann diese Fehler nicht ganz vermeiden, und er würde daher besser thun die Nachahmung von Gemälden ganz aufzugeben und sich auf die decorative Anwendung seiner Kunst zu beschränken.

Diese decorative Anwendung führt ihn zur Verzierung von Schmuckgegenständen, und das ist wohl das Richtigste für diese feine Art des römischen Mosaiks. Die Anwendung ist auch heute, nach den Goldschmiedläden Roms zu schließen, eine ganz enorme. Goldschmuck jeder Art und Bestimmung zeigt sich in seinen Flächen damit ausgefüllt. Die Technik ist insofern von zweierlei Art, als die einen Gegenstände die Oberfläche rauh und uneben lassen, die anderen sie glatt abschleifen und poliren. Die zweite Art ist wohl vorzuziehen, denn die erstere erscheint mit den zahllosen kleinen Reflexen unruhig und flimmernd. Beide aber trifft, wie die Kunst heute in Rom betrieben wird, ein gemeinsamer Fehler. Alle die kleinen zierlichen Arbeiten, was sie auch darstellen, Figür-

liches, Ornamente, Blumen und Blümchen, erscheinen zu kalt, zu hart und bunt in ihrer coloristischen Haltung; es ist derselbe Fehler, nur stärker noch, wie bei den Gemäldeimitationen. Häufig haben sie zu viel Weiß und zu kaltes Weiß, weches den Zusammenfluß der Farben zu coloristischen Reizen verhindert. Die Mosaicisten sehen zu sehr auf das Was ihrer Arbeit und auf die Feinheit der Technik, als auf das letzte coloristische und decorative Resultat, sonst würden sie Farben und Töne feiner und verschmolzener zusammenstimmen.


188. Indisches Wandmosaik in farbigem Stein nach Florentiner Art. 16.—17. Jahrhundert.

Dem gleichen Fehler ist auch heute das Florentiner Genre der musivischen Kunst verfallen. Die Technik schneidet aus einer Steintafel die Zeichnung heraus und füllt die Löcher mit Steinen, welche genau nach den Gränzen der Farben und Farbentöne zugeschliffen sind, so genau, daß die Fugen verschwinden. Es ist also eigentlich eine Art Incrustation, eine Intarsia in Stein, wohl auch in Glas und Perlen, welche zur Ergänzung zuweilen angewendet werden. Auch

diese Technik ist antiker Herkunft, doch erst im sechzehnten und mehr noch im siebzehnten Jahrhundert wieder zu größerer Bedeutung gekommen.

Sie erlaubt große und kleine Arbeit. Als Wandbekleidung mit Edelsteinen und Halbedelsteinen in weißem Marmor schmückt sie in den schönsten indischen Arabesken die Paläste und Monumente der Großmoguln zu Agra und Delhi (Abb. 188), eine großartig kostbare, durchaus stilvolle Ornamentation. Die gleiche Bestimmung erhielt sie im siebzehnten Jahrhundert in den Kirchen Italiens. Sie umkleidet hier Pfeiler, Wandflächen, Gesimse, vorspringende und zurücktretende Glieder; sie bekleidet das ganze Innere der Kirche. Aber sie trägt in Wirkung und Stil den Charakter der Zeit. Barock in der Zeichnung, ist sie bunt, unschön in der Wirkung. Es ist kein weihevoll ernster Eindruck, den sie im Hause der Andacht hervorruft. In ihrer Ueberschwänglichkeit ist sie weiter gegangen, hat faltig gewordene Vorhänge, Altardecken in Marmor nachgebildet und das verzierende Muster mit buntem Stein incrustirt.

Von dieser in ihrer Anwendung großartigen Kunst ist eine Kleinkunst als Florentiner Mosaik übrig geblieben. Sie verziert Tische, Kasten und Kästchen und Schmuckgegenstände. Das geschah auch wohl schon im achtzehnten Jahrhundert, aber besser in der farbigen Haltung als es heute geschieht. Damals mehr ornamental, ist heute auch diese Kunst naturalistisch geworden. Blumen und Früchte in möglichst natürlicher Darstellung, welche zerstreut über die schwarze Tischplatte geworfen sind oder dieselbe als Kranz umgeben, das ist fast das einzige Motiv. Möglichste Naturtreue ist das

Ziel. Dabei ist denn das wahre Ziel, eine schöne, der Aufgabe entsprechende Decoration, verfehlt. Der spröde Stein, wie geschickt auch behandelt, fügt sich nicht in die coloristischen und formellen Zufälligkeiten der Natur. Die Wirkung bleibt hart und bunt, ohne das Gefällige der Natürlichkeit.

Es ist noch Eines, was sich gegen diese Arbeiten sagen läßt. Die kalten Steintische, auch wenn das Mosaik noch so schön, passen nicht in die nordalpinische Wohnung. Sie sind zu kalt und fügen sich nicht in die warme Harmonie. Sie gehören allenfalls in die Hallen eines italienischen Palastes, aber auch da nur, wie sie waren, nicht wie sie heute sind. Sie müssen zur ornamentalen Zeichnung und zum decorativen Colorit zurückkehren. Das Mosaik darf nie vergessen, daß es eine Kunst der Fläche, eine Bekleidungskunst, also eine abhängige Kunst ist.

---

12. Kapitel.

Lederarbeiten und Buchbinderei.

Das Leder ist in unseren Tagen zu hohen Ehren gekommen. Es war Modestoff geworden für alle jene kleinen Gegenstände des Luxus, welche man heute mit dem Worte „Galanterie" bezeichnet, und mehr als das, viele Gegenstände, die ihrer Natur und Bestimmung nach nicht aus Leder bestehen können, sondern nothwendig ein hartes und steifes Material verlangen, nahmen wenigstens den Schein

des Leders an. Hölzerne Kästchen, Schalen, Leuchter, die Griffe von Scheeren, Messern und anderen Instrumenten imitirten Leder in Farben und Nähten; alle Zierden und Embleme des Sports wurden ledern, so daß man lederne Hufeisen von Holz sehen konnte.

Das war nun der Ehre zu viel für dieses allerdings



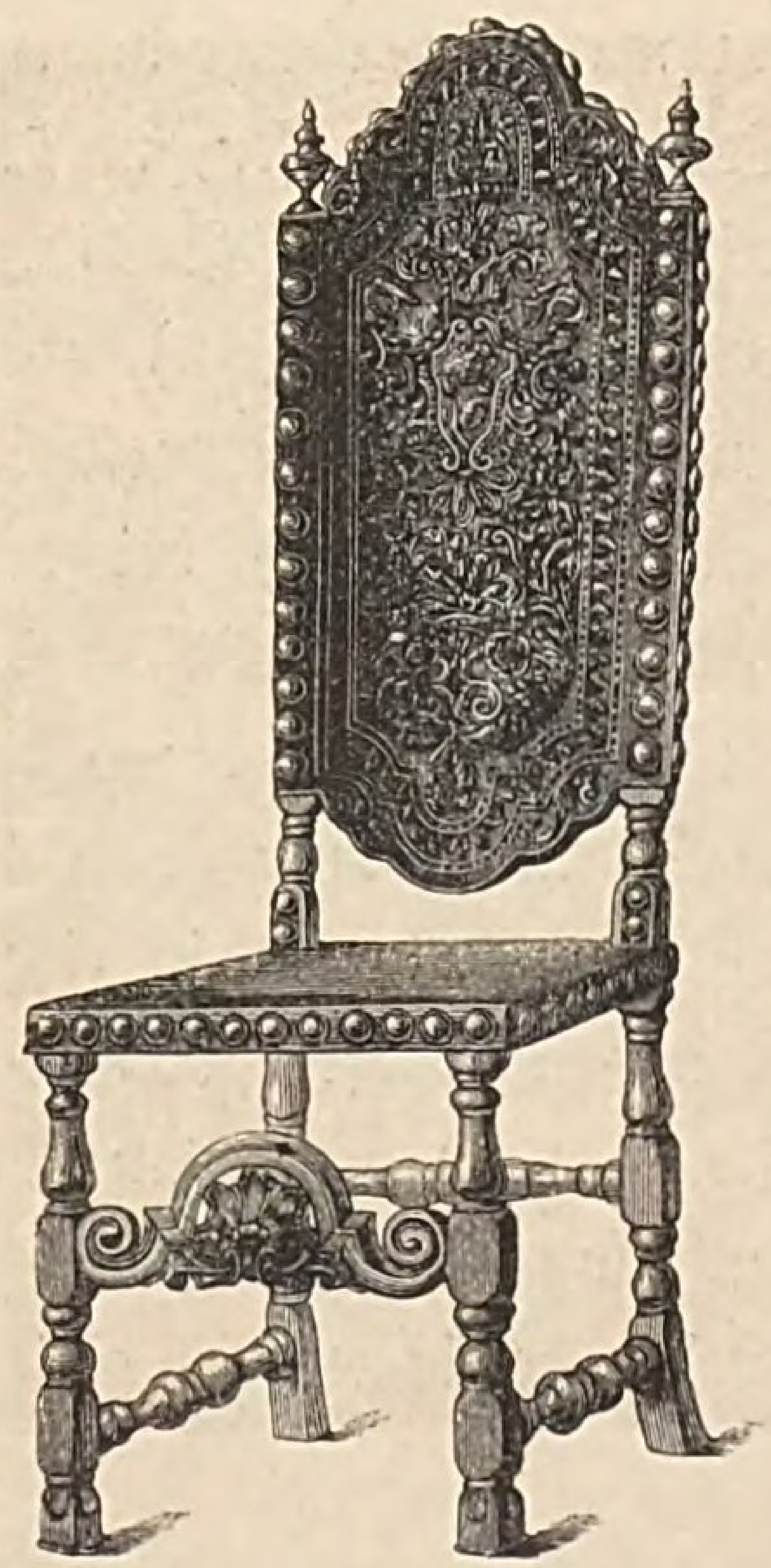
189. Futteral in geschnittenem und gehobenem Leder. 14. Jahrhundert. (F. Spitzer in Paris.)

solide, aber doch einigermaßen nüchterne und prosaische Material. Andererseits, wo es hätte seinen Platz finden sollen, wurde es wieder vernachlässigt, so in der Buchbinderei, wo es durch Pappe, Papier und Calico, durch Sammet und Seide Ersatz gefunden hatte. Bedeutung und Anwendung des Leders waren somit verschoben, und auch künstlerisch hatte es nach seiner verschiedenen Art und Eigenthümlichkeit nicht die rechte und nicht genügende Verwerthung gefunden. Die moderne Reform muß ihm daher in beiden Beziehungen sein Recht zurückgeben.

In der „Galanteriearbeit“ der letzten Jahrzehnte war das Leder meist glatt behandelt und verwendet worden, und nur in der Farbe hatte man gewechselt. Jede Saison hatte eine neue gebracht, eine meist greller als die andere, roth, grün, blau, wie die neu erfundenen Anilinfarben sie ermöglicht hatten. Das war Modesache, nicht Kunst. Zeiten und Völker haben aber das Leder in seiner Oberfläche anders behandelt und andere Muster und Vorbilder geschaffen, natürlicher in ihrer Art. Sie haben durch Quellung und Pressung die Oberfläche wie mit feinen Körnern bedeckt (Chagrin), oder sie haben auf derselben feine Nervüren, ein Nervengeflecht, entstehen lassen (Marokko, Maroquin). Aehnlich bei den Juchten. So ist die Oberfläche statt der glatten Einförmigkeit spielend, lebendig geworden in einer Weise, die völlig natürlich erscheint. Dabei ist Farbe nicht ausgeschlossen. Solche Behandlung der Oberfläche ist dem Leder allein eigen und eigenthümlich, während für den zweifelhaften Reiz der Anilinfarben jeder andere Stoff gleicherweise gut genug ist.

Eine andere künstlerische Behandlung des Leders, welche man gewöhnlich als geschnittenes Leder bezeichnet, ist gleichfalls in Europa außer Uebung und technisch in völlige Vergessenheit gerathen. Das Charakteristische derselben liegt weniger in den eingeschnittenen Contouren als in dem Herausheben eines Reliefs, das sich dauernd verhärtet. (Abb. 189.) Es ist nicht Pressung mit Stanzen, welche die Buchbinderei des sechzehnten Jahrhunderts auch kannte, sondern Handarbeit. Das deutsche und italienische Mittelalter übte sie auf Buchdeckeln, Cassetten, Futteralen, Kästchen, Etuis u. s. w. sowohl ornamental wie mit Wappen, Thierbildern und menschlichen

Figuren. Spanien und Portugal haben sie länger bewahrt und für jede Art Ledergegenstände angewendet, insbesondere auch für die Sitze und Lehnen der Sessel (Abb. 190), an denen sich so verziertes Leder noch bis heute vortrefflich erhalten hat. Von Spanien aus haben es die amerikanischen Colonien überkommen, und dort, in Mexiko, Brasilien, Peru, scheint es allein noch in traditioneller Uebung zu sein. Was Europa betrifft, so sind in Wien (durch den verstorbenen Wunder, dessen Andenken wir hiermit bewahren wollen) die ersten und gelungenen Versuche gemacht worden die Technik des geschnittenen Leders der Industrie wieder zu gewinnen. Andere sind gefolgt, und die Sache ist nicht mehr unbekannt. Für den Massenbedarf der kleinen Galanteriegegenstände hat man die Handarbeit durch Stanzen ersetzt und damit, soweit es möglich, das gleiche Relief, die gleiche Wirkung erreicht. Es ist dagegen auch nichts einzuwenden. Bei hübscher ornamentaler Zeichnung ist ein Genre geschaffen worden, das den bisherigen Lederarbeiten der gleichen Bestimmung bei weitem vorzuziehen ist. Künstlerischer freilich, wie immer, bleibt die Handarbeit.



190. Stuhl mit geschnittenem Leder. 17. Jahrhundert.

Gleichzeitig mit dem geschnittenen Leder machten die Spanier noch eine andere künstlerische Anwendung vom Leder, die gleichfalls außer Uebung gekommen ist. Es ist die Ledertapete, wohl eine arabisch-maurische Tradition wie Maroquin und geschnittenes Leder. In allem diesen, wie in vieler anderen Industrie, erscheinen die Spanier als Erben der Mauren oder vielmehr der Araber. Die Ledertapete mit ihren goldenen Ornamenten auf farbigem Grunde ist eine der glücklichsten, reichsten und solidesten Decorationen für die Wände in Wohnräumen. (Abb. 191.) Von Spanien ausgehend, fand sie daher seit dem fünfzehnten Jahrhundert im übrigen Europa bis in den skandinavischen Norden sehr reichliche Anwendung, änderte ihre Ornamentik nach dem Stil und Geschmack der Zeit, hob sich vom dessinirten Muster zu bildlicher gemalter Darstellung mit lebensgroßen Figuren, behielt aber stets den reichen Charakter von vornehm prächtiger Wirkung. Dem leichten Rococo freilich war sie zu schwer, und sie gerieth daher im achtzehnten Jahrhundert in Mißachtung und Vergessenheit. Die neueste Zeit bemüht sich wiederum um



191. Ledertapete. 17. Jahrhundert.

sie, aber mehr in Imitationen, denn in Leder selbst. An guten, alten Mustern fehlt es nicht; die Solidität des Materials und der Arbeit hat sie den Wechsel des Geschmacks überdauern lassen. Diese lehren die rechte Weise. Die Imitationen leiden entweder an zu grellen Contrasten oder im Gegentheil an zu schmutzig gedämpftem Colorit. Dazwischen ist die Mitte zu halten; das Gold muß den tiefen Ton alten Goldes haben, und die Farben, wenn auch gebrochen, doch Kraft besitzen. Die Wirkung muß reich, aber auch edel sein.


192. Bucheinband in geschnittenem Leder mit Eckbeschlägen. 15. Jahrhundert.

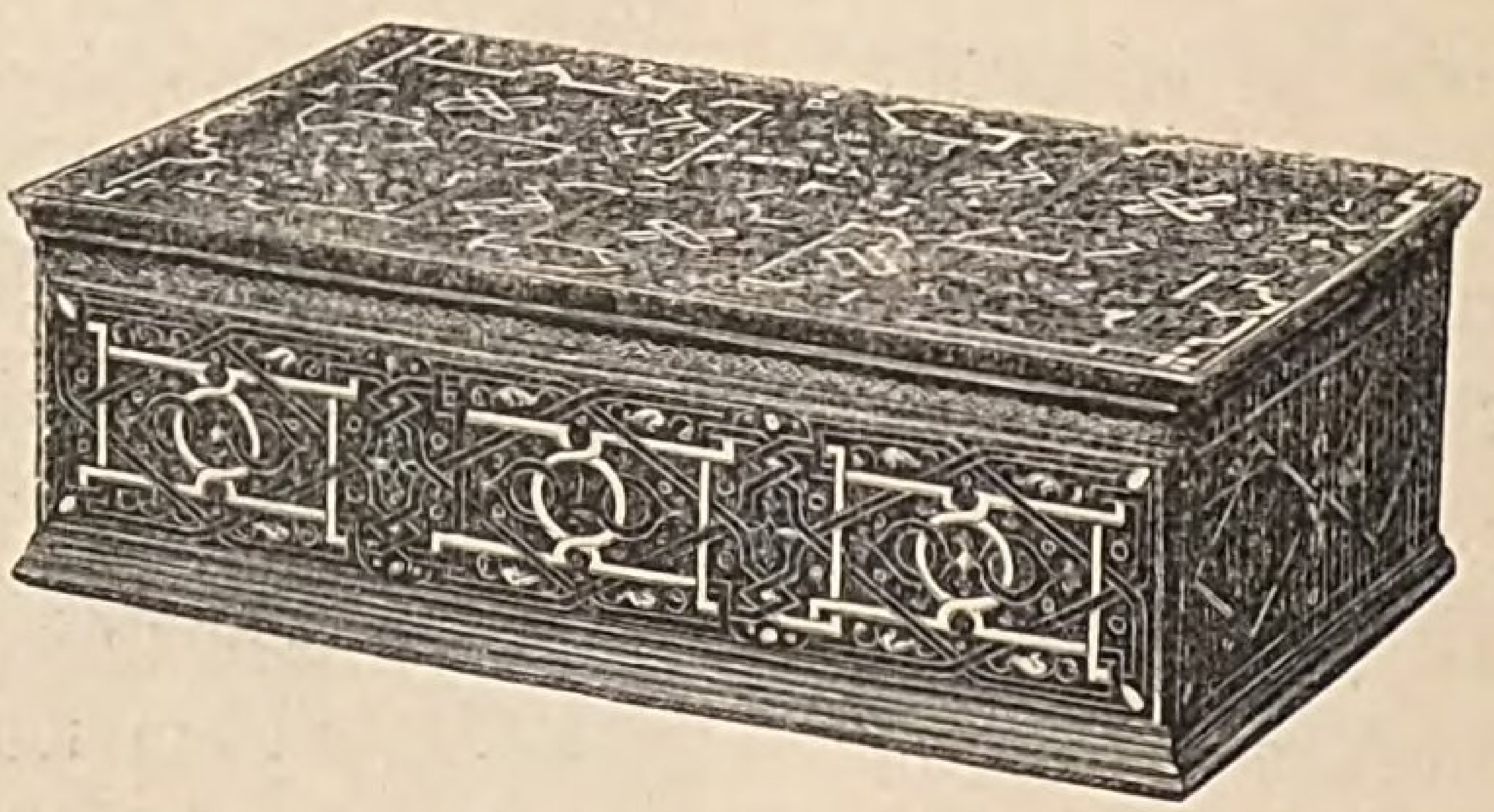
In der Buchbinderei ist seit den Zeiten, da das Buch die moderne Form aus zusammengelegten Blättern angenommen, Leder das eigentliche und prädestinirte Material gewesen, und das geschnittene und herausgehobene Relief war seine bevorzugte Verzierung im Mittelalter, wenigstens in seinen beiden letzten Jahrhunderten. Dazu hatte man metallene Eckbeschläge gefügt, mit oder ohne Mittelstück, und diese mit Knöpfen versehen, um die verzierte Fläche zu schützen. (Abb. 192.) Wie natürlich, war das Eckbeschläge sowie das Mittelstück selber zu kunstvollem Ornament geworden. Das war vollkommen rationell, so lange als es die Sitte der alten Bibliotheken war das Buch auf die breite Seite zu legen und nicht auf den schmalen Rand zu stellen.

Diese Sitte änderte sich aber mit der Erfindung der Buchdruckerkunst. Die Bücher wurden nunmehr so zahlreich, daß eine bequemere und weniger Raum erfordernde Art der Aufbewahrung sich nothwendig zeigte. So wurden sie fortan neben einander gestellt und nicht mehr gelegt. Dies hatte fast eine Revolution in der Buchbinderei zur Folge. Die Beschläge, weil gänzlich unpraktisch und hinderlich, fielen hinweg, und ebenso erwies sich die Reliefverzierung als unzweckmäßig, und um so mehr, als nun der in der Aufstellung sichtbare Rücken vor der breiten Decke zu Bedeutung kam. Das Relief verflachte sich zunächst, wurde mit Stanzen sehr wenig erhaben aufgepreßt, sowohl auf dem gewohnten Leder wie auf dem beliebten weißen Schweinsleder oder Pergament, wich dann im Laufe oder gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts dem reinen Flachornament, der Vergoldung und der Färbung. Damit war der moderne Bucheinband vollendet. Leder blieb ihm als Material und Vergoldung wurde seine eigentliche Verzierung.

In dieser Verzierung rief nun wohl der Wechsel des Geschmacks von der Renaissance zum Rococo mannigfache Veränderungen hervor, ohne jedoch den eigentlichen Charakter zu verwandeln. Das Leder wurde braun, schwarz gefleckt oder geflammt, auch roth, grün, weißlich und gelblich — das änderte nichts am Kunstcharakter. Dieser bestand vorzugsweise in der Führung der goldenen, mit der Hand und mit kleinen Stanzen eingepreßten Linien, und diese Linien waren minder abhängig vom Zeitgeschmack, als man vielleicht hätte erwarten sollen. Die Ursache lag daran, daß sie, von der Tauschirung orientalischer Waffen herstammend und von ihnen

auf die Buchbinderei und andere Lederarbeiten (z. B. Cassetten) (Abb. 193) übertragen, ihr eigenes Leben hatten und bewahrten. So verwandelten sie sich wohl vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, aber nicht mit den charakteristischen Zügen der Barocke und des Rococo, sondern wie völlig selbständig.

Zuerst war es ein System verschlungener, aber sehr klarer und offener Linien und Bänder — letztere wurden auch wohl gefärbt —, welches die ganze breite Fläche über-



193. Ledercassette mit goldener und farbiger Verzierung in Handpressung. 16. Jahrhundert. (F. Spitzer in Paris.)

deckte, für Namen und Titel eine offene Stelle lassend. Aehnlich wurde der Rücken mit Ornament und Titel verziert. So im sechzehnten Jahrhundert. Muster sind die Einbände des berühmten französischen Bibliophilen Grollier. (Abb. 194.) Daneben wirkte die mittelalterliche Tradition nach, indem die Decken statt der metallenen Beschläge an den Ecken und in der Mitte goldene Linienverzierung erhielten. Allmählig wurden die Züge und Linien reicher, aber auch unklarer, und häufig mit äußerster Feinheit und Mühe aus lauter kleinen Punkten zusammengesetzt. Auch die Ränder der

Decken und auch wohl die inneren Seiten derselben erhielten entsprechende Verzierung. Im achtzehnten Jahrhundert verlor diese Ornamentation entschieden an Ruhe und Schönheit; immerhin blieb sie in ihrer Art völlig rationell, und nur in der Führung der Linien und Züge, in ihrer größeren Willkür, Unruhe und Unschönheit, in ihrem Mangel an Schwung und klarer Ordnung liegt eine Abnahme der Kunst oder des Geschmacks vom sechzehnten Jahrhundert her, im Vergleich zu den italienischen und französischen Einbänden der Renaissance. Selbst der Geschmack des Empire, der eine gewisse, wenn auch steife Ordnung der Linienornamente zurückbrachte, hat noch viele schöne Einbände in dieser Art geschaffen.



194. Einband Grollier. 16. Jahrhundert. (Kaiserl. Hofbibliothek in Wien.)

Anders war es nun im neunzehnten Jahrhundert. Mit dem Untergange jeglichen künstlerischen Urtheils und Gefühls in industriellen Dingen hörte nicht bloß die bisherige Weise auf, selbst die Freude an einem guten Einbande. Sammet und Seide, wenn es sich um bevorzugte Leistungen, z. B. bei Dedicationsexemplaren, handelte, ersetzten das solide Leder, und der Goldschnitt mußte für alle Pracht und Kunst vollgültig genügen. Das war aber nur die Negation, nur Gleichgültig-

keit und Gefühllosigkeit; Schlimmeres noch, positive Unschönheit und Verkehrtheit, hat erst in den letzten drei oder vier Jahrzehnten die populäre Massenliteratur mit ihren goldverzierten Leinwandeinbänden gebracht. Nicht als ob der Leinwandeinband und seine aufgeprägte Verzierung verwerflich wäre, nur die Art dieser Verzierung schlug und schlägt noch heute ganz verkehrte Wege ein. Sie verfehlt das Ziel, indem sie vergißt, daß es sich um Decoration handelt, um eine schöne, gefällige Erscheinung des Buches in seiner äußeren Ausstattung. Statt dessen nimmt sie irgend bedeutsame Gegenstände nach dem Inhalt des Buches selbst und macht eine bildliche Darstellung daraus, eine Landschaft, ein Portrait, eine historische Scene, ein Genrebild, Stillleben oder Pflanzengruppe. Dieses nun, völlig in Gold dargestellt, glänzt und gleißt zwar, aber es ist ebenso unschön wie undeutlich und aus beiden Gründen gänzlich unzweckmäßig. Dazu, die Unart zu vermehren, gesellen sich dann noch die Titel in allerlei möglichen oder unmöglichen, leserlichen oder unleserlichen Buchstaben, welche der Zeichner sich selber erfindet, und die er zu seinem Wohlbehagen und anderer Mißfallen wohl gar noch schräg und schief über die Fläche zieht. Das war die Regel geworden für alle schöne, für alle Salonliteratur, die sich alle mögliche Mühe gab darin originell zu sein und in dieser nach Originalität ringenden, allmählig an Verzweiflung gränzenden Erschöpfung der Phantasie immer tiefer in Bizarrerie und Verkehrtheit versank.

Wohin nun eine Reform führen muß, darüber kann kein Zweifel sein. Die letzten Jahrhunderte vom sechzehnten bis zum achtzehnten geben zahllose gute Muster, bei denen

man wenig nach Renaissance oder Rococo zu fragen braucht. Die englischen und französischen Bibliophilen haben auch längst diesen richtigen Weg eingeschlagen und Buchbinder gefunden, die ihren Forderungen, ihrem Geschmack entsprechen. Diese Ledereinbände aber der Bücherfreunde mit ihrer zierlichen, oft so bescheidenen Handpressung, reizende Arbeiten für einen feinen Geschmack, sind viel zu theuer für den Bedarf des Tages und der Massenliteratur. Es geschieht daher mit vollem Recht, wenn, dem Bedürfniß der Masse entsprechend, das Verfahren der Handarbeit durch gemeinsame Stanze, durch den Druck auf einmal vereinfacht wird. Das Resultat, für den Kunstfreund, der das Individuelle und Einfache liebt, allerdings verschieden, ist doch in der Wirkung ziemlich dasselbe. Es sind damit gefällige Erscheinungen ermöglicht und der Phantasie des zeichnenden Künstlers ist ein weites Feld zur Erfindung neuer, reizvoller und zweckentsprechender Verzierung eröffnet.

Es ist auch bereits mit Anerkennung zu constatiren, daß die populäre Literatur heute sich mehr und mehr diesem richtigen Wege zuwendet. Ebenso ist es erfreulich zu bemerken, daß für die eigentlichen Bibliotheken, die öffentlichen wie die privaten, ein gesunder Halblederband („Halbfranzband") erneuert in Aufnahme kommt. Das Leder bemüht sich um glückliche Färbung und das deckende Papier strebt darnach, für das Innere wie für das Aeußere, ihm harmonisch gleichzukommen und durch seine Musterung und Färbung den Reiz zu vermehren. Dahin gehören als von neuester Entstehung die gemusterten Goldpapiere. —

Hierbei nun, bei dem eigentlichen Bucheinband, sind die

Muster des Mittelalters wenig oder gar nicht zu gebrauchen. Dennoch giebt es heute ein Genre der Buchbinderei, wo auch sie helfend und heilend verwendet werden können. Es ist in neuerer Zeit Sitte geworden hohe und verdiente Personen mit Adressen zu feiern, und ebenso ist nach Diplomen aller Art ein erhöhtes Verlangen eingetreten. Solche Adressen und Diplome erfordern ein kostbares Aeußere, das fast einen eigenen Zweig höherer Buchbinderei hervorgerufen hat. Das ist so weit auch ganz in der Ordnung, dem Bedarf folgt die Kunst und muß ihr entsprechen. Aber die Kunst hat hier des Guten zu viel gethan. Die Buchbinderei mit Lederarbeit, die zuerst berufen war, hat so ziemlich in ihrer eigenen Hülflosigkeit alle anderen Künste zur Mitwirkung herbeigerufen, den Elfenbein- und Holzschnitzer, den Gold- und Silberarbeiter, den Erzgießer, Graveur und Emailleur, den Modelleur, Maler und Architekten. Der Architekt macht die Composition nach dem Muster und der Anordnung seiner Plafonds, und die anderen Künstler alle schaffen vereint das mixtum compositum, das mitunter — das läßt sich nicht leugnen — sehr schön und glänzend aussieht und insofern auch wohl seinem Zwecke entspricht.

Aber es ist doch wohl des Aufwandes der mitwirkenden Kräfte und der verschiedenartigen Künste zu viel, und es ist in der That auch verhältnißmäßig selten, daß in dieser Weise ein wirklich harmonisches und befriedigendes Werk zu Stande kommt. Wir meinen darum, die Buchbinderei sollte auch hierin — freilich auf Kosten des Glanzes und des Scheines — mehr zu ihrer eigenen Art, zur Lederarbeit, zurückkehren; Handpressung und Relief würden gute Dienste leisten. In

dieser Beziehung könnten auch die Arbeiten des Mittelalters lehrreich und nützlich sein, haben sie doch mit den Adressen und Diplomen das Gemeinsame, daß sie zum Liegen, nicht zum Stellen bestimmt sind.

---

13. Kapitel.

Gewebe.

Das Gewebe schafft eine ebene Fläche; die Decoration der Gewebe ist also eine Kunst der Fläche. Aber es giebt noch andere ästhetische Momente, die in Mitwirkung treten. Das Gewebe hat zu bekleiden, zu verdecken, zu verhüllen, aber nicht immer in straffer Spannung; es wird auch absichtlich in Falten gelegt und gehängt. Dadurch entsteht Schatten und Licht, also ein, wenn auch unfestes, plastisches Moment. Schatten und Licht wirken auf die Farbe, und die plastische Bewegung der Falte setzt der Freiheit in der Zeichnung des Ornaments gewisse Gränzen. Auch das Stoffliche ist nicht ohne ästhetische Bedeutung. Die verschiedenen Materialien, welche zum Gewebe dienen, verhalten sich verschieden dem Licht gegenüber: die einen haben mehr, die anderen haben weniger Glanz, und diese Verschiedenheit gelangt absichtlich durch die technische Bearbeitung auf der Oberfläche zu künstlerischem Ausdruck.

Es kommt ästhetisch also dreierlei bei den Geweben in Frage: erstens (mit dem Ersten und Einfachsten anzufangen)

der Stoff, zweitens die Falte und drittens die Verzierung.

Vier Stoffe sind es, die heute neben einander benützt werden, und auch in früheren Zeiten ganz oder theilweise neben einander benützt worden sind: die Baumwolle, die Leinwand, die Wolle und die Seide. In der gleichen Folge verhalten sie sich dem Licht gegenüber. Die Baumwolle hat den wenigsten oder nur künstlichen Glanz, die Seide den meisten; zwischen ihnen stehen Leinwand und Wolle. Durch verschiedene technisch-mechanische Bearbeitung kann der Glanz bei allen erhöht oder gedämpft werden.

Die krause Baumwolle strahlt das Licht nicht zurück; sie ist also vorzugsweise zu Stoffen geeignet, deren Bestimmung absichtlich den Glanz zu vermeiden hat, also z. B. zu Trauerstoffen, zum Krepp. Soll sie glänzen, so muß ihr der Glanz künstlich auf der Oberfläche gegeben werden, so beim Zitz, dem ursprünglich persisch-indischen Gewebe.

Die gebleichte Leinwand hat von Natur einen zarten und milden Glanz. Die Damastweberei erhöht ihn durch flachere Legung der Fäden und weiß diesen erhöhten Glanz ornamental zu verwerthen. Indem mit ihrer Mechanik die Fäden nach dieser oder jener Richtung gelegt werden, strahlen sie oder erscheinen sie stumpf je nach dem auffallenden Lichte und der Stellung des Auges. Dadurch allein macht sich das Damastmuster weiß auf weiß erkennbar.

Die Wolle, weil fett, hat an sich natürlichen, aber immer noch milden Glanz. Die Mechanik vermag ihn in sehr vielfachen Abstufungen und in verschiedener Art zu verwerthen. Im gewöhnlichen feinen Wollgewebe ist der Glanz weich, zart

und angenehm, ohne sich dem Auge als solcher aufzudrängen; von den geschornen, aber langen, aufrecht stehenden Fäden des Sammets wird das Licht völlig aufgesogen und die Oberfläche erscheint glanzlos und dunkel. Andere Behandlung wieder vermag der Wolle seidenartigen Glanz zu geben.

Die Seide ist das eigentlich glänzende Gespinnst; ihre Eigenthümlichkeit beruht darauf. Sie besitzt den Glanz schon als Faden, bewahrt ihn im einfachsten Gewebe und erhöht ihn durch verschiedene Abstufungen bis zum Atlas, dem glänzendsten aller Gewebe. Im Atlas sind die Fäden lang und eben neben einander gelegt, so daß sie eine einzige, wie metallene Fläche bilden. Sie zerstreuen und zertheilen daher nicht das Licht, sondern die Fläche strahlt es ganz und voll zurück. Der Seidensammet verhält sich zum Licht wie der Wollsammet: die aufrecht stehenden Fäden saugen das Licht in sich hinein, die Oberfläche erscheint also dunkel und glanzlos. Wo aber der Sammet sich bricht, an den Kanten, da trifft das Licht die Länge der Fäden und giebt Reflexe und Glanz. Er ist also der Gegensatz vom Atlas. Beim Plüsch, dem ungeschornen Sammet, legen sich die langen Fäden zur Seite oder stehen wechselnd auf. Dadurch entsteht ein Spiel von Licht und Schatten, und auf diesem wechselnden Spiel beruht der Reiz dieses heute so beliebten Modestoffes.

Dieselbe Wirkung, nur constanter und nicht spielend, wird durch die Verbindung von Sammet und Atlas erzielt, und zwar ist die Verbindung gewöhnlich so, daß der Sammet das Muster, der Atlas den Grund bildet. Das höchste Licht und der tiefste Schatten treten damit neben einander. Werden dann noch beide durch die Farbe in Gegensatz gestellt, z. B.

durch dunkles Roth des Musters und Goldgelb oder Strohgelb des Grundes, so entsteht der denkbar größte künstlerische Effect, den die Seide für sich allein hervorzubringen vermag. Es ist das rechte und ächte Genre der Prachtstoffe, wie sie vorzugsweise vom fünfzehnten bis in das siebzehnte Jahrhundert hinein zu Venedig, Genua und in den Niederlanden in jener kunstreichen und prunkliebenden Epoche angefertigt wurden.

Noch größere und glänzendere Wirkung freilich vermag die Verbindung von Gold mit der Seide hervorzurufen, größere, wenn das Gold als Muster oder Grund in breiten Feldern verwendet ist, feinere aber, wenn die Goldfäden nur die Seide durchschießen und sich von den Farben der Seide nicht trennen, sondern mit ihr zu einem gefärbten Metallton oder vielmehr zu einer metallisch glänzenden Farbe vereinigen. Die ganze Fläche schimmert und schillert auf diese Weise golden, und der goldene Glanz hat nur eine röthliche, blaue, grüne, violette Färbung — je nach der Farbe der Seide. Dies ist die Manier, welche die Indier zu ihren reichen, goldenen Gewändern benützen; sie haben sie eben so reich wie mustergültig ausgebildet — reich in Zeichnung und verschiedener Wirkung, mustergültig in Vergleich mit unserem steifen Goldbrocat. Anders noch verwertheten die Italiener der Frührenaissance den Goldfaden bei ihren figürlichen Geweben. Sie führten ihn bald dichter, bald lockerer ein, so zwar, daß er dort, wo er dichter und also glänzender stand, auf der Falte das Licht bedeutete, wo lockerer, sich in die Tiefen und Schatten verlor. — Verschiedenes Verhalten zum Licht ruft auch verschiedenes Ver-

hältniß zur Farbe hervor. Aber es liegt solche Verschiedenheit auch in den Stoffen selbst. Das warme crêmefarbige Weiß der Baumwolle verbindet sich leicht und harmonisch mit anderen Farben, jedoch, weil selber von leichter Art, sympathisirt die Baumwolle mehr mit leichten und gefälligen Tönen, als mit den schweren, tiefen und satten. Das Weiß der Leinwand ist kühl in seinem Ton und sucht die kühlen Farben; daher wohl Blau mit ihm am allerbesten in Harmonie geht, während Roth die Wirkung des Contrastes macht und in solchem Contraste stimmt. Aber es ist noch ein anderer Umstand, der die Farbe bei der Leinwand beschränkt. Dieser Stoff ist durchgängig bestimmt häufig gewaschen zu werden, duldet daher solider Weise auch nur waschhaltige Farben, und diese sind vorzugsweise Blau und Roth. Bis in die jüngste Zeit existirte sogar das Vorurtheil, daß die Leinwand überhaupt nur weiß, ohne alle farbige Verzierung sein solle. Dieses Vorurtheil, das bis zum achtzehnten Jahrhundert unbekannt war, wie es denn auch unnatürlich ist und keinerlei vernünftigen Grund für sich hat, ist heute glücklicherweise wieder gebrochen worden.

Im Gegensatz zur Leinwand ist die Wolle der schmiegsamste aller Stoffe. Wie sich physisch mit ihm der Begriff des Weichen und Warmen verbindet, so erscheinen auch für das Auge die sanften, gebrochenen und warmen Farbentöne vorzüglich geeignet. Aber Wolle ist ein Allerweltsstoff, der jedem Klima, jedem Stande, jeder Absicht sich fügen muß. Er fügt sich so auch jeder Farbe, aber immer, ob hell ob dunkel, ob zart oder gesättigt im Ton, immer legt sich ein weicher Schimmer über die Fläche.

Anders die Seide, die in keiner Weise den Glanz, die Pracht, die Vornehmheit, den Reichthum verleugnen kann, ob sie nun zart und dünn zur Kleidung dient oder schwer und fest als Decorationsstoff die Prunkgemächer schmückt. Es sind daher die reichen, vollen, kräftigen Farben, welche ihre Eigenart am meisten und besten zur Erscheinung bringen, ohne die zarteren, wässerigen Töne wie in Rosa und Lichtblau, die mit ihrer feinen Eleganz harmoniren, auszuschließen.

Jeder dieser vier Stoffe bildet, wie er seine Vorliebe für gewisse Farben oder Farbentöne hat, so auch seine eigenen und eigenthümlichen Falten, ein Umstand, welcher von der Kunst wie von der Aesthetik und Kunstgeschichte häufig übersehen wird. Unsere Künstler haben eine Idealfalte — sie hatten sie wenigstens bis auf die realistische Gegenwart — die „schöne Falte", welche sich überall mußte anwenden lassen, und unsere Kunstgelehrten, welche sich die Augen vor der Verschiedenheit der Falte an den Kunstwerken nicht verschließen konnten, suchten die Ursache im wechselnden Zeitgeschmack oder irgendwo sonst in der Phantasie. Die erste und letzte Ursache aber ist der Stoff, der gewebte Stoff in seiner Verschiedenheit nach seiner Art.

Wenn man nicht künstelt und den Stoffen keinen Zwang anlegt, wie es von den heutigen Decorateuren und Tapezieren geschieht, so bildet die Baumwolle leichte, dünne, kleinliche, man möchte sagen charakterlose Falten. Die Leinwand, dünn und doch von gewisser Schwere und Steife, bricht sie eckig oder legt sie grade und enge neben einander, während die Wolle sie weich, geschwungen und wellig gerundet gleichsam fließen läßt. Die Wolle ist es auch, welche dem modernen

Künstler das Motiv seiner Idealfalte gegeben hat. Die Seide bricht klein, eckig, scharfkantig, mit schiefen, glänzenden Flächen, und um so knitteriger, je dünner sie ist. So der allgemeine Charakter, der sich allerdings nach der Beschaffenheit des Gewebes, nach der Schwere und Dicke der Stoffe modifizirt. So besitzt der dicke Wollstoff, der Fries, einen massigen, großen, runden Wurf in großem Stil, und der schwere Brocat zeigt tiefe, gebrochene Falten, aber es ist derselbe Charakter, aus dem Kleinen in das Große übertragen.

Die Kunst aller Zeiten hat diese natürlichen Unterschiede im Faltenwurf festgehalten. An den dünnen unbedeutenden Falten der ägyptischen Figuren ist leicht die Baumwolle zu erkennen. Bei den griechischen Gewandstatuen, z. B. bei der Minerva Giustiniani, unterscheidet man auf das bestimmteste an den breiteren, gerundeten Falten des Obergewandes die Wolle und an dem feineren Gerinne des Unterkleides die Leinwand, wie diese Stoffe in Wirklichkeit an Himation und Chiton getragen wurden. So macht sich an den Falten der byzantinischen Figuren die Seide kenntlich, und an ihren gespitzten, graden, straff gezogenen Falten bemerkt man die Mitwirkung der schweren Goldbordüren. Wiederum zeigt die mittelalterliche Plastik die runden, weichen, fließenden Falten der Wolle, des Hauptstoffes für die damalige Kleidung, und in den tiefen, eckigen, schroffen Falten der niederländisch-burgundischen Prachtgewänder macht sich die schwere Seide, der Brocatstoff geltend, während Dürer, dem dieser kostbare Stoff abging, die Füße seiner Engel und Heiligen mit der leichten, knitterigen Seide, wie sie ihm zu Gebote stand, umkleidet.

Wie nun das Auge und die Hand der Künstler nach dem vorherrschenden Stoffe ihrer Zeit und Umgebung sich an eine bestimmte Art der Falten gewöhnten, so entstand daraus eine Manier, ein Stil, an dem man auch Zeit und Herkunft erkennt, aber es ist kein allgemeiner Stil, sondern ein Seidenstil, ein Wollstil u. s. w. An den Unterschieden derselben hat auch die heutige Kunstübung festzuhalten. —

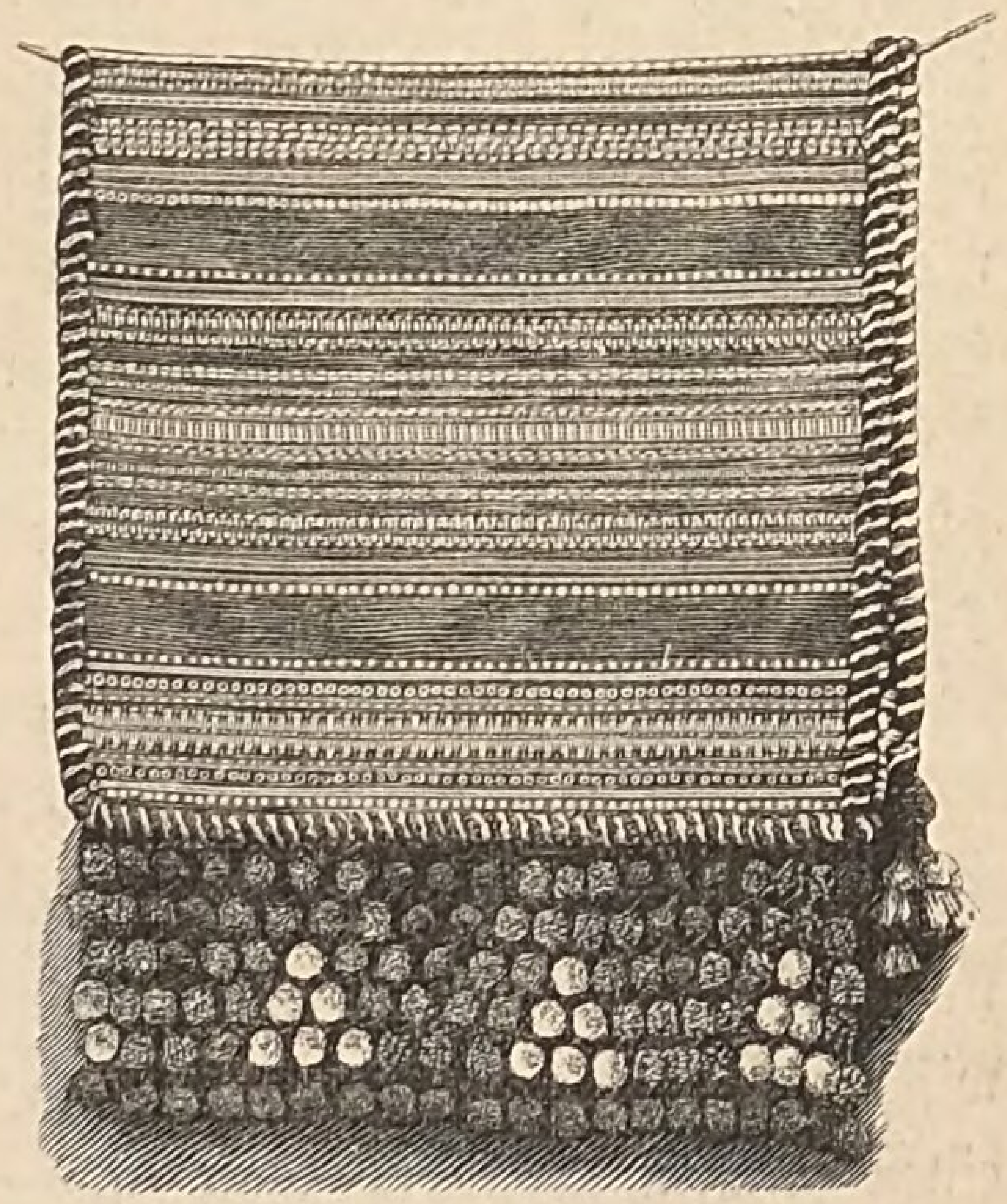
Neben Material und Farbe ist das dritte — und wohl das bedeutendste — Moment der Kunst bei den Geweben die Verzierung durch farbige Darstellung. Das Gewebe ist Fläche und in vielen Fällen eine ausgespannte ebene Fläche. Sie läßt daher alle Verzierungen oder künstlerischen Gestaltungen auf der ebenen Fläche zu, soweit die Technik sie zu erreichen vermag, begränzt allerdings in jedem einzelnen Falle durch die Bestimmung des Gegenstandes. Die Technik aber hat es so weit gebracht — man denke nur an die modernen französischen Gobelins —, daß das Gewebe kaum noch hinter einem freien Gemälde zurückzustehen scheint.

Der Umfang der künstlerischen Verzierung ist also ein denkbar großer. Er beginnt mit einfachen farbigen Linien und Streifen und endet mit religiösen und historischen Bildern. Dazwischen liegt das Reich des Ornaments.

Man kann demnach von diesem Gesichtspunkt aus die Kunst auf den Geweben in drei Arten zerlegen, zwischen denen es allerdings Uebergänge giebt, welche, beide Seiten verbindend, die Gränzen völlig verdecken. Die erste dieser drei Arten ist das lineare oder geometrische Ornament, die zweite das aus der Pflanze hervorgegangene eigentliche Ornament,

der Dessin und die Arabeske, und die dritte die bildliche oder figürliche Verzierung.

Bei dem linearen oder geometrischen Ornament ist das erste, älteste und ursprünglichste Motiv das der Streifen, das Motiv farbiger Fäden, welche in gewissen Abständen durch den Schuß die Kette quer durchschneiden. Zunächst wechseln also zwei Farben in Streifen mit einander. Dies einfache Motiv wächst sich zu großer Mannigfaltigkeit aus, theils indem der Farben mehrere eingeführt werden, wie z. B. bei den wohlbekannten Schürzen und Kopftüchern der Frauen aus Roms Umgebung, theils indem innerhalb der Streifen selber die Farben wechseln, so daß bunte Streifen und einfache Streifen einander folgen. Dies ist wohl am reichsten und glücklichsten in gewissen spanischen, als Mantel dienenden Decken ausgebildet. (Abb. 195.)



195. Spanische Decke mit gestreiftem Muster und Behang von Kugelquasten.

Das zweite und nächste Motiv ist das der Kreuzung der Fäden, dadurch entstanden, daß bereits in die Kette verschieden gefärbte Fäden eingeführt sind, welche von denen des Schusses durchschnitten werden. Geschieht das bloß am

Rande, so entsteht dadurch eine einfache Bordüre, ein umlaufender, in den Ecken sich kreuzender Streif; geschieht das über die ganze Fläche, so entstehen die gewürfelten Muster, das Grundmotiv der schottischen Plaids, die, wie bekannt, zahllose Combinationen zulassen.

Das künstlerische Ziel dieser an sich bedeutungslosen Muster, sowohl der Streifen wie der Würfel oder der sich im rechten Winkel kreuzenden Linien, ist es verschiedene Farben zu angenehmer Wirkung zu vereinen. Es ist aber nicht einerlei, selbst wenn die Farben harmoniren, ob die Streifen oder die Würfel, das will sagen die einzelnen Farbenflecke, groß oder klein sind. Das Gesetz ihrer Größe hängt ab von der Bestimmung oder Verwendung des Stoffes.

Je größer die Felder der einzelnen Farben sind, um so länger erhalten sie sich in ihrer klaren Begränzung, wenn sie langsam vom Auge entfernt werden; und umgekehrt, je kleiner sie sind, um so eher werden sich die Gränzen verwischen und die verschiedenen Farben für den Anblick in einen einzigen gemischten Ton zusammengehen. Es kann nun sein, daß das Eine oder das Andere in der Absicht und in der Bestimmung liegt, daß die einzelnen Farben ihre Unterscheidung behaupten und also durch den Contrast wirken sollen, oder daß ihre Vermischung beabsichtigt wird und zur künstlerischen Wirkung nothwendig ist. Letzteres ist z. B. bei carrirten Kleiderstoffen der Fall, bei denen große, isolirt gesehene Vierecke dem Träger oder der Trägerin ein schachbrettartiges Ansehen geben würden. Um dieses zu vermeiden, ist es nothwendig, daß die Quadrirung so klein ist, um schon

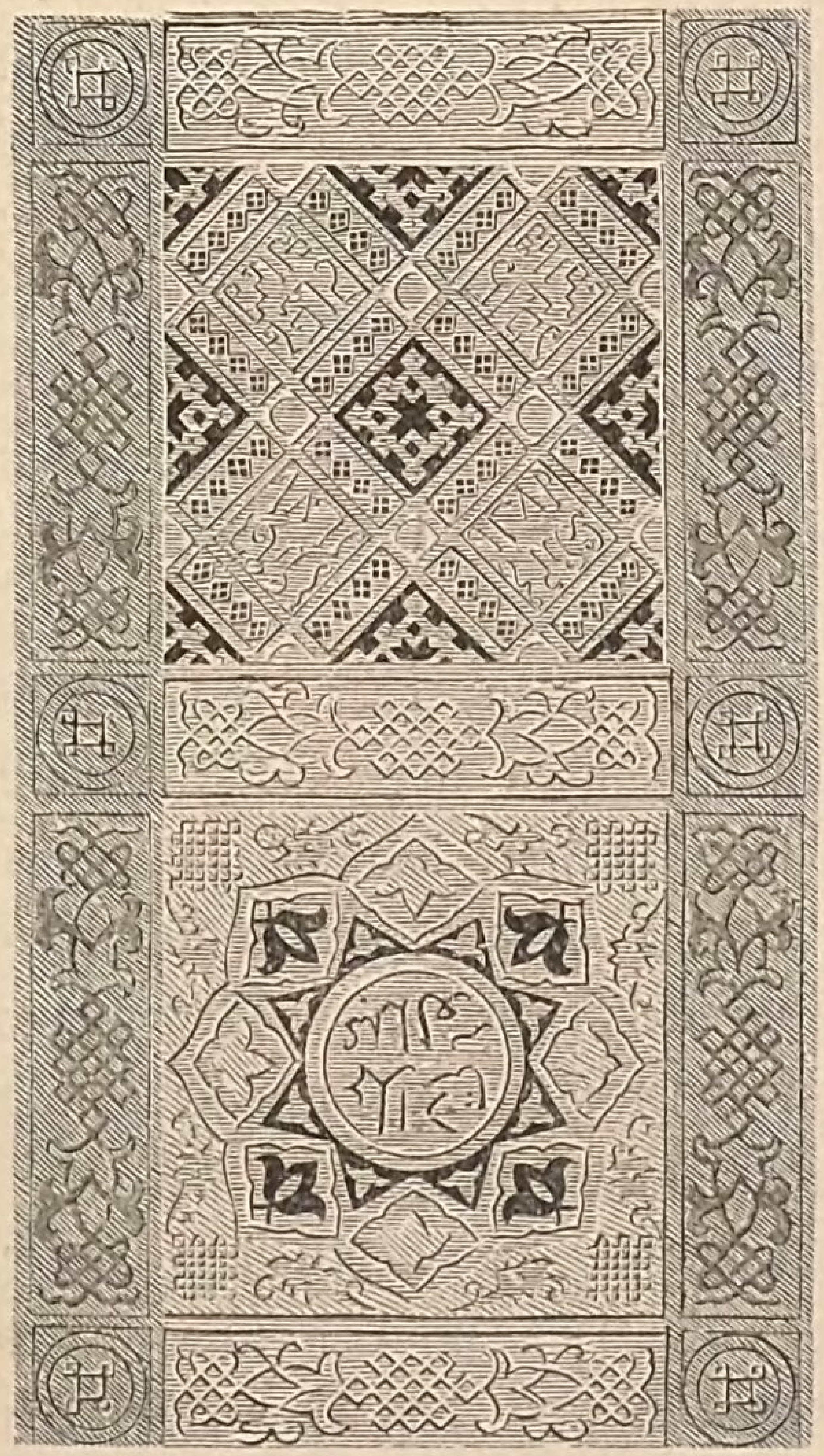
bei gewöhnlicher Entfernung des Auges in einen gemischten Ton zusammenzufließen.

Das dritte Motiv des linearen Flächenornaments sind Bildungen aus schrägen Linien, welche die senkrechten und horizontalen durchschneiden oder sich mit ihnen zu geometrischen Figuren zusammensetzen. Es entstehen dadurch Vielecke, sternförmige Gebilde, Figuren, deren Linien oder Bänder sich kreuzen, durchschneiden und durchflechten, eine Fülle von Combinationen, welche die Kunst der Araber sowohl auf den Wänden wie auf den Geweben, auf Teppichen wie Seidenstoffen, zur höchsten und reichsten Entfaltung gebracht hat. Sie haben den Teppich, die Decke, d. h. das begränzte Gewebe mit einem einzigen reich componirten Muster bedeckt und das Muster mit ähnlicher Bordüre umgeben, oder sie haben es als Dessin in regelmäßigen Abständen über die Fläche hin wiederholt, oder sie haben ihrer mehrere kunstvoll durch einander verflochten. So sieht man es auf älteren Teppichen oder Teppichen älteren Charakters oder Seidenstoffen von mittelalterlicher spanisch-maurischer Herkunft, wie sie ähnlich noch heute in Marokko verfertigt werden.

Aber es scheint, schon die Araber haben das Steife, dem leichten und biegsamen Gewebe nicht allzusehr Entsprechende dieser Ornamentation erkannt, das in der That in Stein- und Holzmosaik eine bessere Verwendung gefunden hat. Die muhammedanische Kunst hat es daher schon früh mit Inschriften ausgefüllt oder durchzogen oder mit pflanzlichen Arabesken verbunden (Abb. 196), oder diese auf Teppichen und Geweben ganz an die Stelle treten lassen. In der europäischen Fabrikation hat dieses geometrische Motiv

wenig Anwendung gefunden. Hier haben Pflanze und Figur immer die erste Rolle gespielt. —

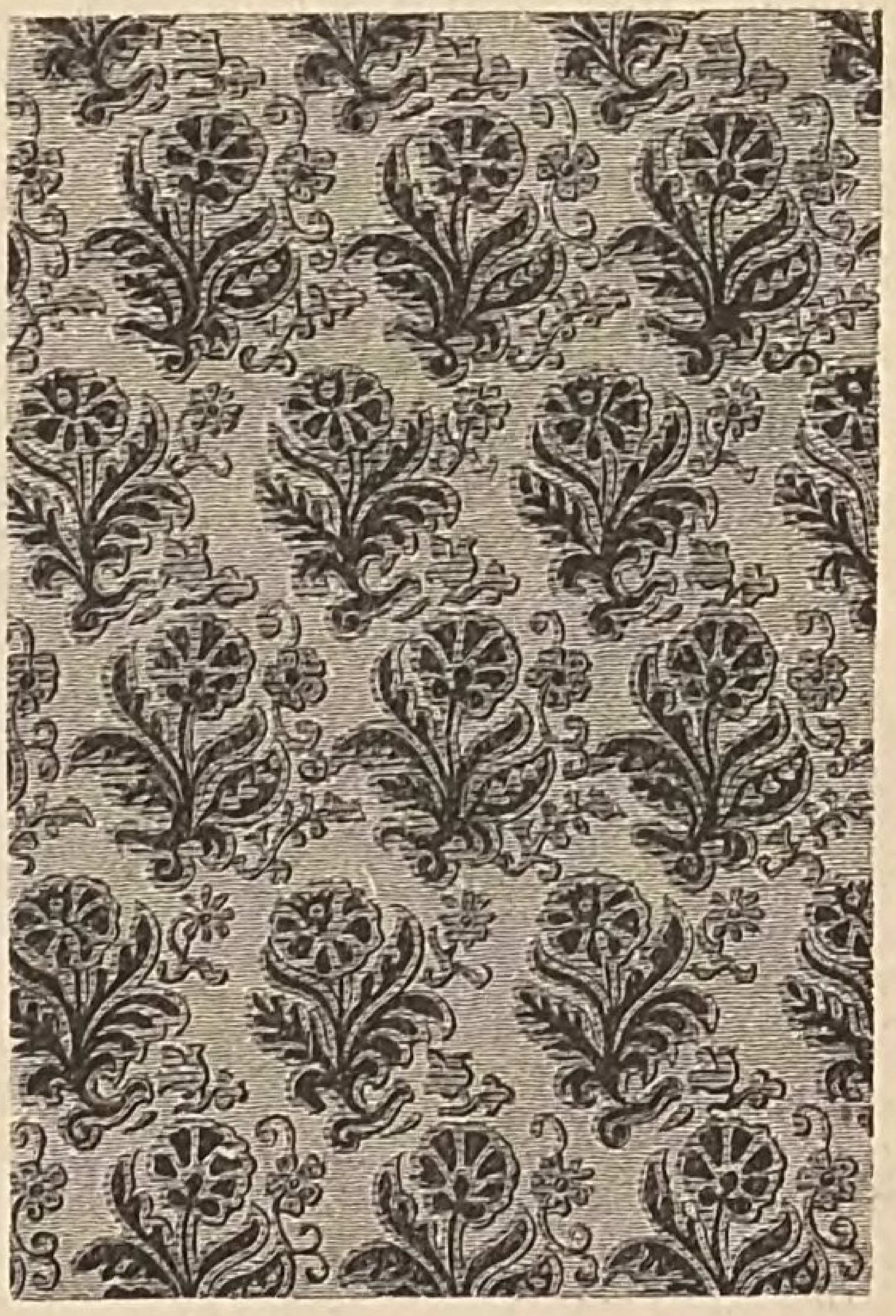
Das pflanzliche Ornament, die zweite Hauptart der Decoration gewebter Stoffe, ist zu allen Zeiten seit der Erhebung der europäischen Industrie das erste künstlerische Motiv gewesen, und so ist es auf den Geweben Indiens, Chinas und Japans die Pflanze und alle ihre Bestandtheile, Zweig und Laub und Blume, aber in sehr verschiedener Bildung und Auffassung. Die Gränzen dieser verschiedenen Auffassung und Gestaltung liegen einerseits in der Stilisirung bis zur Unkenntlichkeit des Urbildes, andererseits in der genauen Nachahmung der natürlichen Erscheinung mit allen ihren Zufälligkeiten. Die erste Art ist die des Mittelalters und der Renaissance, die zweite Art ist nach und nach die der Neuzeit geworden.



196. Sarazenisches Gewebe mit linearem, gekreuztem und pflanzlichem Ornament. 14. Jahrhundert.

Das Mittelalter hat seine gewebten Stoffe (die gobelinsartigen Gewebe natürlich ausgeschlossen) durchweg so verziert,

daß es ein bestimmtes, auf ein Motiv der Natur zurückzuführendes Muster in regelmäßiger Wiederkehr über die Fläche hin vertheilt hat, sei es in isolirter Stellung, sei es in Verbindung durch Linien oder Geranke, und stets hat es dieses Muster flach gehalten, d. h. ohne Angabe von Schatten und Licht, und ohne alle Absicht der Naturnachahmung. (Abb. 197.) Ebensowenig aber lag in dieser Methode eine bestimmte Absicht, d. h. die Absicht zu stilisiren. Das Mittelalter hatte seine Weise traditionell vom alten Orient her überkommen und führte sie traditionell weiter, nur mit dem Wechsel des Geschmacks auch Zeichnung und Motive ändernd, und unbewußt traf es darin das Rechte.


197. Mittelalterliches Gewebe mit stilisirtem Pflanzenmuster. 15. Jahrhundert.

Die Renaissance überkam diese „stilisirende" Methode und dachte auch nicht viel daran sie im Sinne der Natur umzuwandeln, wenn es auch dem „gothischen" Laub, den Blumen und Blättern eine andere Gestaltung gab. Erst das siebzehnte Jahrhundert, und besonders in seiner zweiten Hälfte, führte in die Ornamentation der Seidenstoffe mehr natürliche Blumen ein und höhte sie durch Schatten und Licht. Ihm

folgte das achtzehnte Jahrhundert. (Abb. 198.) Damit war den Geweben ein neues Prinzip der Ornamentation — nicht gewonnen, wohl aber ins Leben gerufen, das nach und nach, allerdings mit Unterbrechungen, bis gegen Mitte des neunzehnten Jahrhunderts zur vollen Nachahmung natürlicher Blumen und Pflanzen führte. Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert war diese Naturnachahmung noch nicht so sehr Absicht als Mittel. Die Absicht war eine coloristische



198. Gewebe mit naturalisirendem Blumenmuster. 18. Jahrhundert.

Wirkung von ganz bestimmter Haltung, welche mit Hülfe der Blumen erreicht werden sollte. Daher giebt es immer noch aus der Zeit Ludwigs XIV. schöne Prunkstoffe, und ebenso aus der Zeit des Rococo reizende Gewebe von feiner und zarter coloristischer Wirkung. Im neunzehnten Jahrhundert aber wurde die coloristische Absicht in die naturalistische Absicht umgewandelt. Damit war ein guter Erfolg nur dem Zufall preisgegeben, und zugleich der Künstler in seiner Freiheit, in der Freiheit der Gestaltung und der Farbengebung beschränkt. Er konnte der Phantasie nicht mehr nachgeben, sondern war an die Nachbildung dessen, was die Natur bot,

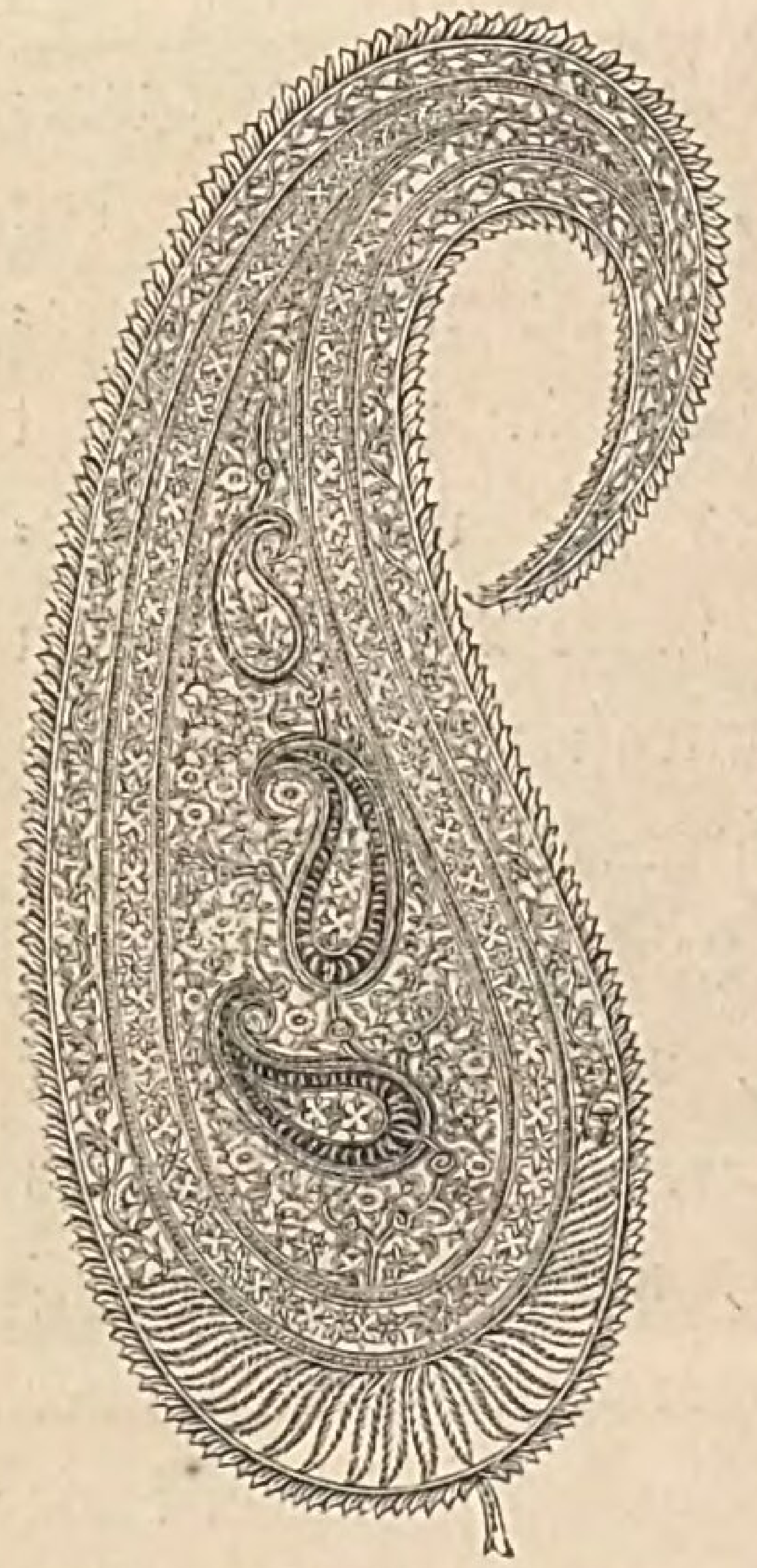
gebunden. (Vgl. I, Kap. 11.) Dabei verfiel der moderne Künstler dennoch in Widerspruch, indem er gemeiniglich wohl die Form seiner Vorbilder, aber nicht ihre Größenverhältnisse beachtete. Er machte Blümchen zu Blumen und Rosen machte er in der Größe der Kohlköpfe.

Dieser Irrthum hängt mit der Vernachlässigung eines anderen Gesetzes zusammen, dessen vorhin schon gedacht worden. Wie bei den carrirten Stoffen, so ist auch bei den dessinirten oder blumigen Stoffen, den stilisirten wie naturalistischen, die Größe des Musters nicht gleichgültig. Sie hängt ab von der Bestimmung des Gewebes wie von der Entfernung vom Auge. Stoffe, die eine starke Wirkung haben sollen, wie Prachtstoffe, müssen den Contrast von Grund und Muster bieten, die Zeichnung also in ihrer Klarheit bewahren. Das Muster muß demnach so groß gezeichnet sein, daß es, an seiner bestimmten Stelle befindlich, dem Auge noch klar erkennbar bleibt. Ist diese Stelle näher, muß oder kann es kleiner sein; ist sie dem Auge ferner, muß es größer auf größerem Grunde gezeichnet sein. Andererseits können aber Absicht wie Nothwendigkeit nicht den Contrast, sondern die Harmonie gebieten, oder vielmehr das ruhige Zusammenfließen in einen einzigen, gemischten Ton. Es muß alsdann das Muster klein und der Raum, welcher der Grundfarbe gelassen wird, so sparsam sein, um schon bei dem gewöhnlichen Abstande des Auges diesen Zusammenfluß zu gestatten.

Dieses Gesetz findet seine Anwendung sowohl bei Kleiderstoffen wie bei Decorationsgeweben, als Teppichen, Vorhängen, Möbelstoffen u. s. w. Die moderne Kunst hat ihm aber sehr wenig Rechnung getragen, während es in der orien-

talischen zu allen Zeiten, vielleicht instinctiv, beobachtet worden.

Die orientalischen Gewebe folgen in ihrer Decoration dem Prinzip der Mischung, nicht dem Prinzip des Contrastes. Vermöge der Vertheilung nicht zweier, sondern in der Regel mehrerer oder vieler Farben, auf kleinen Feldern, so zu sagen in kleinen Portionen, erreichen sie die spielend bunte und doch angenehme, durch einen gemeinsamen Ton gebundene Harmonie. (S. Abb. 79.) Die Zeichnung ist dabei oft ganz gleichgültig, wie auf den Smyrnaer Teppichen, oft aber auch sehr schön und mustergültig stilisirt, wie bei den indischen Blumenmustern. Der Grundfarbe ist gewöhnlich sehr wenig Raum gelassen, oft nicht mehr als irgend einer anderen der verwendeten Farben, doch ist auch ebenso nach mittelalterlicher Art ein blumiges Muster in gleichmäßigen Abständen über die Fläche hin verstreut. Dieses ist namentlich bei persischen und indischen Seidenstoffen der Fall, älteren zumal, jenes bei den Teppichen der gleichen Herkunft, ganz vor allem aber bei den indischen und tibetanischen Shawls. Bei diesen ist der Grund zumeist völlig oder bis auf eine kleine Fläche gänzlich aufgehoben, während das Muster so viele Farben wie möglich und so klein vertheilt enthält, daß man nur mit



199. Indische Palmette vom Shawlmuster.

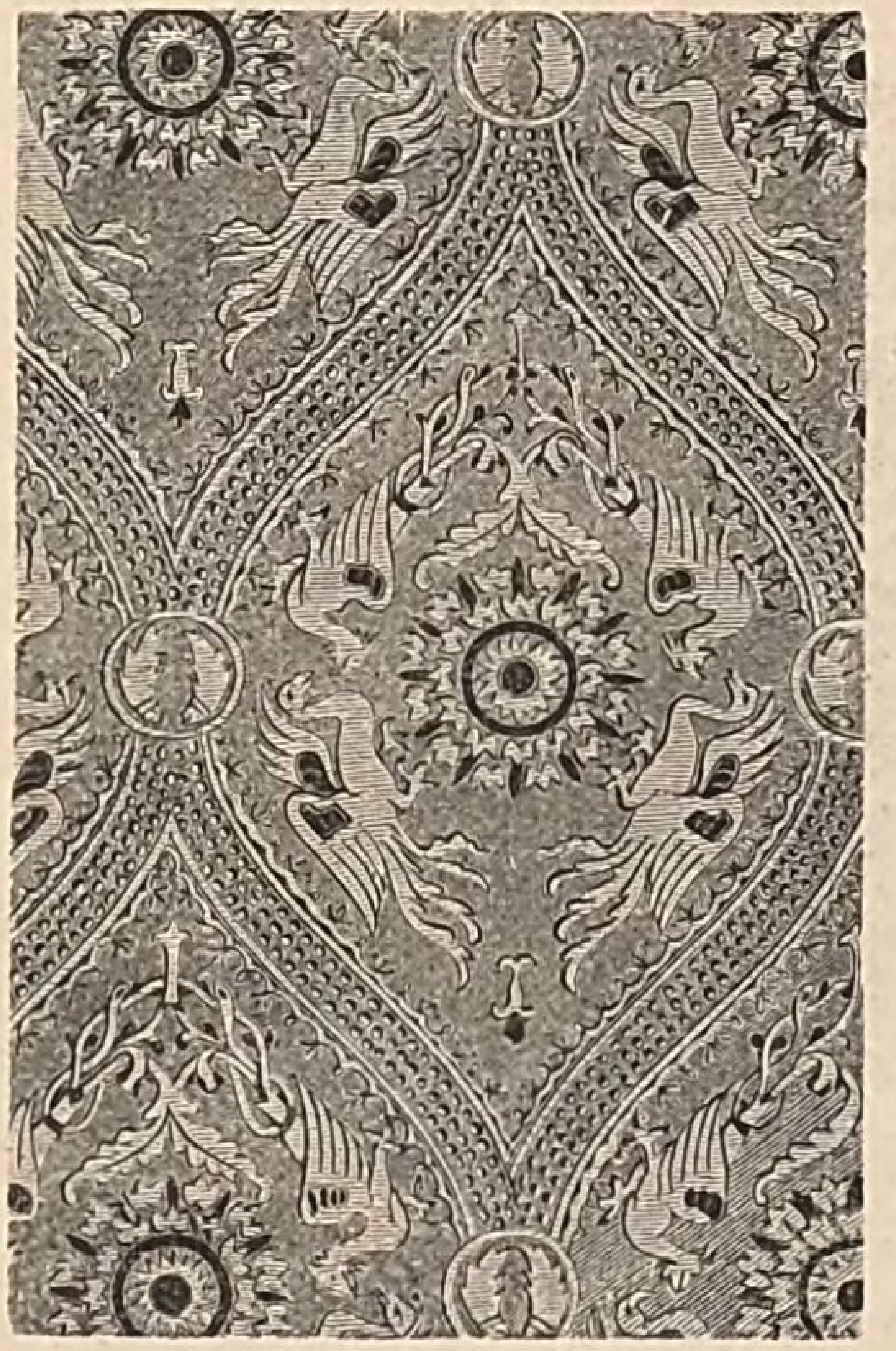
Aufmerksamkeit den Linien der indischen Palmetten folgen kann. (Abb. 199.) Es ist das auch gar nicht nöthig; Absicht ist die gemeinsame coloristische Wirkung, welche stets erhalten bleibt, wenn der Shawl nach indischer Art, d. h. gefaltet, getragen wird. Er muß aber auch so getragen werden, und nicht in faltenloser Weite über den Rücken gespannt wie von unseren Damen.



200. Mittelalterliches Gewebe, mit Thierbildern verziert. 13.—14. Jahrhundert.

Diese orientalische Art der Vermengung der Farben — wie wir sagen wollen, um dem Mißverständniß mit den gemischten, d. h. gebrochenen Farben auszuweichen—, diese Vermengung der Farben wird auch bei den europäischen Geweben dort zur ästhetischen Nothwendigkeit, wo der Stoff seiner Bestimmung nach Faltung erhält, also bei Vorhängen, Portieren, bei aller Art Draperie. Bei diesen Stoffen würde ein großes Muster in contrastirender Farbe die Falten überschneiden; es würde selbst dadurch in seiner Zeichnung vernichtet werden und zugleich die Bedeutung der Falte zerstören; weder ihre Linie noch der Wechsel und der Uebergang von Licht und Schatten würde zur ruhigen Wirkung gelangen. Solche Stoffe verlangen daher mit Nothwendigkeit entweder nur eine Farbe, oder eine Decoration nach orientalischer Art mit

gemengten Farben oder ein in Farbe und Zeichnung bescheidenes Muster — kleiner oder größer je nach der Schwere des Stoffes und der Breite der Falten —, die moderne europäische Industrie ist aber weit davon entfernt dieses Gesetz zu beobachten, obwohl sie sich demselben schon genähert hat.



201. Mittelalterliches Gewebe mit Thierfiguren in regelmäßiger Wiederkehr. 14. Jahrhundert.

Was hier von den pflanzlichen Motiven, von Laub, Blumen, Ranken, Arabesken, gilt, das hat noch erhöhte Geltung bei der figürlichen Decoration, denn hier kommt die Bedeutung des Gegenstandes hinzu. Bei der stilisirten Pflanze sind Name und Bedeutung gleichgültig, wenigstens künstlerisch, nicht so bei der Figur, die immer darnach strebt sich in Form und Sinn geltend zu machen. Sie kann aber auch, oder ist vielmehr oftmals zum reinen Ornament herabgesunken, und so lassen sich in ihrer künstlerisch-decorativen Anwendung verschiedene Stufen unterscheiden von jenem ornamentalen Standpunkt angefangen bis zur Höhe eines freien Gemäldes.

Auf jener untersten Stufe giebt es viele mittelalterliche Seidengewebe mit Thierbildern und auch menschlichen Figuren. Diese sind wie andere, wie pflanzliche oder geometrische Muster

behandelt, flach, ohne Schatten und Licht, in regelmäßiger Wiederkehr über die Fläche verstreut. (Abb. 200 u. 201.) So hat sie das Ritterthum zur Kleidung, das mittelalterliche Haus zur Decoration und die mittelalterliche Kirche zu geistlichem Costüm verwendet. Es läßt sich auch nicht viel dagegen sagen, wenn die Art bescheiden und die Wirkung nicht störend ist. Die Kirche hat auch diesen Thierfiguren symbolische Gedanken untergelegt, in der Anwendung aber wird die Sym-



202. Italienisches Gewebe, mit religiösen Figuren gemustert. 15. Jahrhundert.

bolik selten oder nie zur Bedeutung gekommen sein, sondern man hat wohl nur nach dem schönen Aussehen und der Kostbarkeit des Stoffes gefragt. In der Regel gewiß. Kirche und Industrie sind aber noch weiter gegangen. Im fünfzehnten Jahrhundert hat namentlich die italienische Seidenindustrie höchst kunstvolle Gewebe geschaffen, welche, gleicherweise wie die mit pflanzlichen Mustern, ebenso in regelmäßiger Wiederkehr mit religiösen Figuren und Scenen verziert sind. (Abb. 202.) In solcher Wiederkehr aber liegt eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die Bedeutung, eine Herabsetzung des geistigen Werthes zu einem bloß ornamentalen.

Die Weberei des sechzehnten Jahrhunderts hat diese figürlich wiederkehrend gemusterten Gewebe aufgegeben; erst die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts hat sie, jedoch in ziemlich bescheidener Weise und nicht nach mittelalterlichem, sondern nach chinesischem Vorbilde wieder aufgenommen, und von daher hat die Tapetenfabrikation des neunzehnten Jahrhunderts eine Zeit lang reichlichen Gebrauch davon gemacht. Nicht zu ihrem Vortheil, denn diese handgroßen Jagd-, Fischer- und Gartenscenen oder Bildchen chinesischen Lebens (Abb. 203) sind in ihrer Wiederkehr ertödtend langweilig. Schlecht natürlich, als Bilder betrachtet, sind sie auch sehr wenig zur Decoration geeignet. Zum Glück sind sie heute so ziemlich verschwunden, von den Tapeten sowohl wie von den Decorationsgeweben.



203. Gewebe mit chinesischer Scenerie. 18. Jahrhundert.

Als die Renaissance die figürlich gemusterten Gewebe aufgab, gewährte sie dafür einen Ersatz theils durch die Ein-

führung nackter Kinderfiguren in die Arabeske (Abb. 204) oder in die Grottesornamentation, theils und vor allem durch die erhöhte Bedeutung und Anwendung der bildartig verzierten Gewebe, der Arrazzi.

Die nackten Kinderfiguren, die „Putten", sind zwar häufiger in der Wandmalerei und sonstiger Decoration zu finden als grade auf den gewebten Stoffen, wo die gelungene Wiedergabe der weichen und runden Linien wohl einige Schwierigkeit machte, doch sind sie auch hier vorhanden und



204. Gewebe mit Figuren in Arabesken. 16. Jahrhundert.

nicht grade selten bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein. Theoretisch betrachtet, läßt sich auch nichts gegen ihre Einführung sagen, wenn ihre Anwendung die richtige ist. Sie beleben das pflanzliche Ornament und brechen seine Gleichförmigkeit. Da aber ihre Schönheit in der Weichheit der runden Linien und Formen und in der Anmuth ihrer Bewegungen besteht, so haben sie eben nur dort eine richtige Stelle, wo sie in ihrer Ganzheit intact bleiben. Durch Falten, Kanten, Ueberschneidungen gebrochen, sind sie verstümmelt und widerwärtig wie Krüppel. Sie passen also nur zur Decoration ausgespannter Stoffe.

Das gilt — selbstverständlich — in noch viel erhöhtem Maße für Stoffe, auf welchen die figürliche Verzierung die

Stelle eines Gemäldes vertritt, also nur einmal auf derselben Fläche vorkommt. Solche Gewebe kannte schon das früheste Alterthum, und sie dienten ihm zur Bekleidung der Wände, zur Schließung der Thüröffnungen und, an Stangen und Gerüsten aufgehängt, bei feierlichen Gelegenheiten zur Herstellung und Decoration festlicher Straßen und Räume. Von ihrer künstlerischen Beschaffenheit, von ihrer Herstellung und Technik, da nichts erhalten ist, wissen wir leider wenig, und was wir wissen, unterliegt der Hypothese und dem Streit.

Der Brauch ging traditionell in das Mittelalter hinüber, das, in der Kirche wie im Hause, mit figürlich und bildlich verzierten Geweben die Wände bekleidete und die Oeffnungen verhing oder auch abgetrennte Räume mit ihnen bildete. Die Stadt Arras in Flandern, lange Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters die Hauptstätte der Fabrikation, gab ihnen den Namen Arrazzi. (Abb. 205.) Kleinere Stücke dienten als Rücklaken an der Vertäfelung, an den hohen Lehnen der Bänke und Sessel. In der Regel also hingen sie ausgespannt und zeigten das ganze Bild in ungebrochener Breite. Die Anwendung war daher stilgerecht. Die gleiche Anwendung, nur großartiger noch, geht durch das ganze sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert, bis in das achtzehnte hinein, wo die neue Form des Mobiliars sie zum Theil stilwidrig macht, ein Beispiel, dem die Gegenwart noch immer folgt. Zugleich aber auch hat sich der Charakter dieser Gewebe oder vielmehr ihrer bildlichen Darstellung geändert, und auch dieser ist heute stilwidrig geworden.

Auf den mittelalterlichen Geweben mit figürlichen Bildern giebt es mitunter sehr viele Darstellungen und sehr viele

Figuren, aber die Colorirung ist immer wie eine Illuminirung gehalten. Es giebt Perspective, wenn auch schlechte, Vertiefung der Scenerie, aber keine Modellirung, nicht Licht und Schatten. Schon dadurch ist diesen Geweben der rein



205. Wandteppich von Arras, 1490—1500. (Ehemals Sammlung Demidoff.)

decorative Charakter gewahrt. Schriftbänder, Namen, Sprüche, die beigefügt sind mitten zwischen der Darstellung, geben noch deutlicher zu erkennen, daß das Bild, der Schein der Wirklichkeit, nicht beabsichtigt ist.

Das wurde freilich anders, als die Maler der Renaissance für die Fabriken von Brüssel und Rom zu zeichnen begannen. Ihre Cartons sind eben Bilder, und die Gewebe nach ihnen

haben allen Glanz der Farbe, ja erhöhten Glanz, da die kostbarsten unter ihnen reich mit Gold durchwebt sind. Das aber entfernt sie wieder vom Schein der Wirklichkeit und giebt ihnen nur vermehrte decorative Bedeutung. Meistens kommt noch eine aus Früchten, Blumen, Arabesken bestehende



206. Brüsseler Wandteppich. 16.—17. Jahrhundert. (Ehemals Sammlung Demidoff.)

breite Bordüre hinzu, welche statt des goldenen Rahmens als Einfassung dient. (Abb. 206.) Die Gegenstände umfassen wohl den ganzen Kreis der Malerei im sechzehnten Jahrhundert: Religion, Historie, Natur gelangen gleicherweise zur Darstellung. Zu ihnen kommt im siebzehnten Jahrhundert das holländische Genre und die Landschaft und im achtzehnten kommen die Schäfer- und Liebesscenen, die galanten Feste Watteaus und seiner Schule. Die Malerei dient den

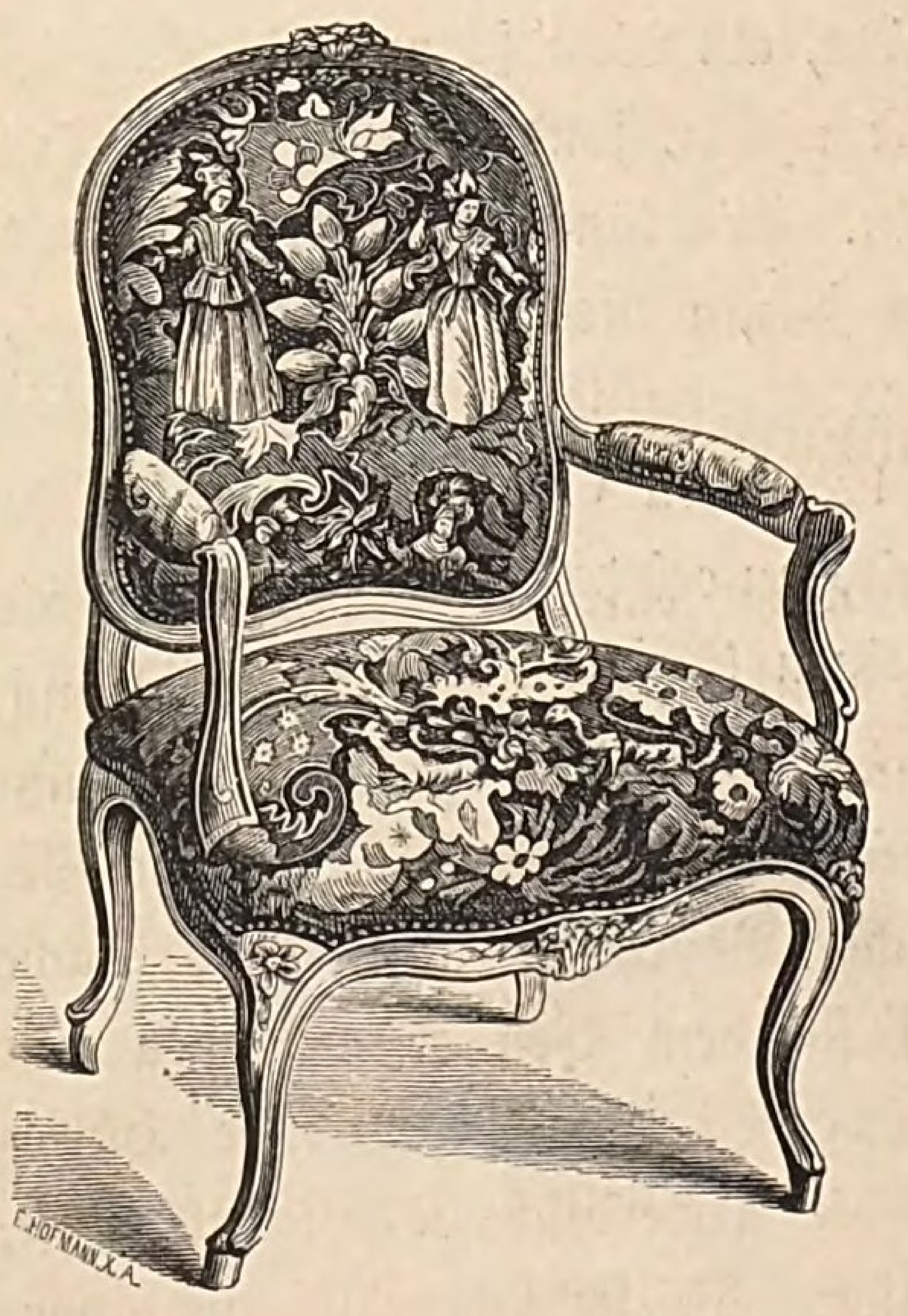
Arrazzi, den zahlreichen Brüsseler Tapeten und dann den französischen Gobelins zum offenbaren Vorbilde. Heute durch die lange Zeit meist gesunken in der Farbe, standen sie darin, so lange sie neu waren, hinter den Gemälden schwerlich zurück, ja sie überboten sie wohl noch an Lebhaftigkeit.

Und dennoch ist ein Unterschied. Diese Gewebe verleugnen ihre Bestimmung nicht, als Wandschmuck oder Wandtapeten nicht um ihrer selbst willen, sondern zum Zweck der Decoration entstanden zu sein. Sie können darum auch heute noch, und, weil milder geworden, vielleicht mehr als früher, ein Schmuck der modernen Wohnung sein. Anders aber die heutigen französischen und belgischen Gobelins. Sie gehen grade darauf aus das Oelbild zu ersetzen, ihm an Kraft und Tiefe, überhaupt in allen seinen künstlerischen Eigenthümlichkeiten gleich zu kommen. Sie wollen Bilder sein, nicht Wandbekleidung, nicht Decoration, und verlangen den goldenen Rahmen zur Einfassung, nicht die Bordüre.

Damit nun sind sie in verschiedene Unzukömmlichkeiten gerathen. Erstens haben sie ihre eigentliche und rechte Bestimmung verkannt und verloren; zweitens sind sie nur Copien von Originalen, nämlich Oelgemälden, welche besser sind, den gleichen Dienst leisten und noch dazu billiger zu stehen kommen; und drittens läßt ein seit den Zeiten des Rococo eingetretener und heute wieder aufgenommener Brauch ihre moderne Richtung noch verkehrter erscheinen.

Im achtzehnten Jahrhundert nämlich hat man angefangen mit figürlichen Gobelinsgeweben auch die Lehnen und Sitze der gepolsterten Sessel und Sophas zu überziehen (Abb. 207), während das Mittelalter solche Gewebe höchstens

an die feste Rücklehne hängte. Dagegen ist nun zu sagen, daß figürliche oder landschaftliche Gegenstände nach Sinn und Bedeutung auf Sesseln und Sitzen unpassend sind. Sie sind aber auch künstlerisch unpassend, weil überspannt auf gerundete, hochgebogene Polsterung; die Bilder also erscheinen selber gebogen, gebrochen, schief, ein Fehler, der um so größer ist, je mehr die Darstellung den Schein des Gemäldes, den Schein der Wirklichkeit anstrebt und erreicht. Je besser also diese Kunst auf ihrem eigenen heutigen Wege ist, um so mehr verfehlt sie das Ziel.



207. Armstuhl mit figürlichem Gobelinsgewebe. 18. Jahrhundert. (Nach E. Müntz.)

Die Gobelins- oder figürliche Weberei der Gegenwart muß also umkehren. Sie muß die Verzierung der Sitzmöbel gänzlich aufgeben und sich auf Wandbekleidung beschränken. Sie kann, nach Weise der großen Vorgänger, bildliche Gegenstände jeder Art zur Darstellung bringen, aber sie muß sich gegenwärtig halten, daß ihre Ziele und ihre Mittel andere sind als die des Oelgemäldes. Sie kann mit ihren Mitteln mehr und sie kann damit weniger.

Ueberhaupt ist der Weberei, weil ihr ein so unabsehbar

freies Feld offen steht, zu rathen, sich stets ihre Mittel und deren besondere Eigenschaften, wie sie oben angegeben worden, vor Augen zu halten, und sodann mit der Ornamentation innerhalb der Gränzen zu bleiben, welche die — sehr verschiedenartige — Bestimmung vernünftigerweise zuläßt.

---

14. Kapitel.

Stickerei, Passementerie und Spitzen.

Die Stickerei ist wohl mehr eine Kunst im Hause als eine Kunst im Gewerbe; sie dient im Hause zur Unterhaltung, zur Beschäftigung der Frauenhand, zur Erschaffung nützlicher oder auch unnützlicher Gegenstände des eigenen Gebrauches. Aber in zweifacher Beziehung ist sie auch Sache der Industrie. Einmal ist sie dem Gewebe und den mit demselben beschäftigten Gewerben eine decorirende Hülfskunst, und sodann ist es die gewerbliche Thätigkeit selbst, welche dem Hause die Muster, die Zeichnungen, die angefangenen Arbeiten liefert. Ihre ästhetischen Prinzipienfragen sind daher nicht ganz von uns zu umgehen.

Es scheint aber, als ob die ästhetischen Prinzipien der Stickerei identisch sind mit denen der Gewebe. Die Stickerei ist Ornamentation des Gewebes, das sie zum Untergrund braucht. Wenn sie eine andere Unterlage hat, wie z. B. Leder, so ist das in dieser Beziehung ein ähnlicher Stoff, denn bei beiden handelt es sich um farbige Flächenverzierung

durch die gleiche Technik. Auch die Bestimmung der gestickten Gegenstände ist wesentlich keine andere als die der decorirten Gewebe; vielfach tritt die Stickerei zu weiterer Ornamentation ein, wo die Weberei aufhört und den künstlerischen Dienst versagt. Es gelten daher für die Stickerei dieselben Gesetze der Fläche, welche z. B. ein Relief nicht zulassen.

Allein es giebt auch prinzipielle Unterschiede. Die Weberei, gebunden an ihre Vorrichtung, wiederholt das Ornament in gleicher und regelmäßiger Weise; die Stickerei, die Arbeit der Hand, stellt dasselbe zunächst nur einmal dar — sie hat das wenigstens in ihrem freien Willen. Sie hat also größere Freiheit, und sollte auch von dieser größeren Freiheit Gebrauch machen, denn, wenn sie mühsam einen Gegenstand nur einmal schafft, während ihn die Weberei mechanisch vervielfacht, so ist jene Freiheit ihr eigener Vorzug. Sie ist der Vorrichtung überhoben und kann künstlerisch Vollkommneres leisten.

Das ist nun freilich in der Wirklichkeit keineswegs immer der Fall, vielmehr bewegt sich die moderne Stickerei, diejenige im Gewerbe wie diejenige im Hause, noch vielfach auf verkehrten Wegen und fördert und schafft Dinge, die in allem mehr das Gegenbild von Kunst und Geschmack sind. Vor diesen zu warnen — freilich ein negatives Ziel — ist vorzugsweise mit die Absicht der folgenden Bemerkungen.

Wenn eben gesagt worden, daß die Stickerei zu vollkommneren künstlerischen Leistungen befähigt ist, so soll damit nicht gesagt sein, daß sie immer dieselben schaffen muß, daß das Einfache ausgeschlossen sei. Vielmehr ist auch das einfachste Ornament allemal dort statthaft, wo es sich um

die Verzierung einzelner oder weniger Gegenstände handelt. Wir meinen damit z. B. die Decoration der Tischwäsche, die Decoration von Decken oder dergleichen, während das Genre der Stickereien für Tabaksdosen, Cigarrentaschen, Etuis u. s. w. als heute rein dilettantisch hier außer Frage steht. Wie sie aber das Einfache nicht ausschließt, so kann die Stickerei andererseits bis zu figürlicher, um nicht zu sagen, bildlicher Darstellung aufsteigen. Die Kirche braucht solche Stickereien, und braucht sie dieselben, so ist nur zu sorgen, daß sie gut sind. Dem kirchlichen Verlangen gegenüber hat die Aesthetik keinen Einwand zu erheben.

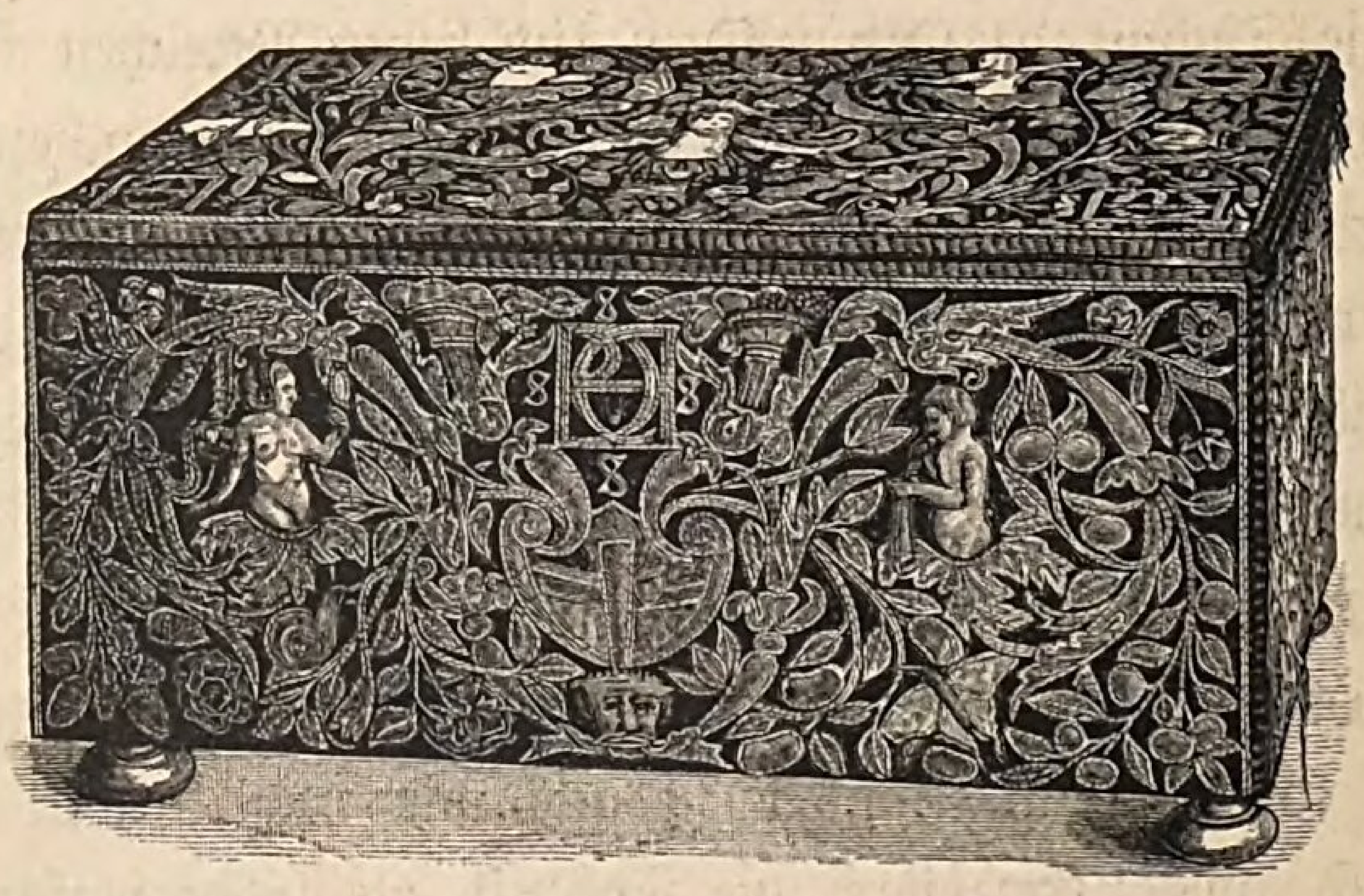
Bilder, einzelne Bilder schafft auch die Gobelinsweberei, so vollkommen und vielleicht vollkommener noch als die Stickerei. Aber diese Kunst ist nach ihrer Technik fast eher eine Stickerei als eine Weberei zu nennen. Sie stellt sich zwischen beide.

Wenn aber die Stickerei zu bildlicher Darstellung aufsteigen kann, so muß sie dazu auch die rechten Mittel, die rechte Technik verwenden, und ebenso muß die Bestimmung die rechte sein. Nach beiden Richtungen hin sündigt nun die moderne Stickerei.

Einmal glaubt sie mit figürlicher Stickerei alles verzieren zu dürfen, worauf sie überhaupt ihre Kunst wendet, Kissen und Säcke und Taschen, Decken und Vorhänge, große und kleine Gegenstände. Richtig ist figürliche oder, allgemeiner gesagt, bildliche Verzierung nur da anwendbar, wo die ebene Fläche ungebrochen bleibt und die Figur, sei es im Bilde, sei es inmitten eines Ornaments, ihre richtige Stellung behauptet. (Abb. 208.) Auf Kissen und Reisetaschen

und gepolsterten Möbeln und faltigen Gehängen wird sie gebogen und zerstört. Es gilt hier dasselbe wie bei figürlich oder gegenständlich bedeutungsvoll verzierten Geweben.

Zum andern kommt die Technik in Frage. Gewöhnlich dient Canevas, Stramin, grobe Leinwand zur Unterlage, und diese wird, sei es in Wolle, sei es in Seide, durch Kreuzstich oder Perlstich mit kleinen Quadraten oder Punkten überdeckt oder zugedeckt. Je gröber die Unterlage, je größer



208. Stickerei mit Figuren und Ornament in applicirter Arbeit, Kästchen mit dem Monogramm der Diana von Poitiers. 16. Jahrhundert. (Oesterr. Museum.)

sind die Stiche, je gröber die Arbeit und der Anblick. Die Stiche hängen von der Unterlage ab. Nimmt man nun auch das Material noch so fein, immer setzt sich das Bild aus kleinen Quadraten oder Punkten zusammen, und Figuren, Landschaften oder was es Gegenständliches sein mag, alles wird unvollkommen, nach der gewöhnlichen Art aber selbst roh und carricaturmäßig zur Erscheinung kommen. Folglich muß die Damenhand aufhören solche Arbeiten überhaupt zu

machen; es muß aber auch das Gewerbe, das Stickereigeschäft, aufhören solche Muster zu liefern.

Es ist wohl kaum nöthig hinzuzufügen, daß der Einsatz lithographirter oder aquarellirter Köpfe in die gestickten Figuren erst recht verwerflich ist. Er zeigt einerseits die Unzulänglichkeit der eigenen Arbeit und verbindet andererseits zwei verschiedene, durchaus nicht zusammenpassende Materiale, das eine solide, das andere unsolide, das eine schmieg- und biegsam, das andere brüchig.

Die Technik des Kreuzstichs und seines Gleichen ist nur anwendbar für rein ornamentale Verzierung, insbesondere geometrische, und je einfacher diese in der Zeichnung ist, um so besser.

Bildliche Darstellung, oder überhaupt eine reichere, freie und schwungvolle Zeichnung in der Stickerei braucht den Plattstich oder verwandte Arten, wie sie insbesondere bei den kirchlichen Gegenständen im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert in Uebung standen, oder auch Application. Der Plattstich giebt der Hand die Freiheit gleich derjenigen der Pinselführung; die Hand kann mit der Lage der Fäden genau der Zeichnung, der Schattirung, der Malerei nachgehen; sie kann die genauen Contouren einhalten und die leisesten Uebergänge der Töne und der Farben darstellen. Das Wunder in dieser Beziehung leisten heute die Chinesen mit ihrer Stickerei von Blumen, Blüthen und Früchten, von buntschillernden Vögeln, wie Pfauen und Paradiesvögeln, meist auf weißer oder gelblicher Seide. Den Glanz des Gefieders, die schillernde, von einer zur anderen übergehende Farbenpracht, sie geben sie in Seide wieder mit der Treue

und der Vollkommenheit des Originals. Es ist weitaus das Höchste und das Beste, was die moderne Stickerei heute in aller Welt leistet. (Abb. 209.)

Diese Arbeiten, meist Decorationen beweglicher Wände und Wandschirme, sind so wenig barock nach sonstiger chinesischer Art, daß sie in jeder Beziehung den richtigen Weg zeigen, denn außer ihrer Schönheit und vollkommenen Technik haben sie noch den einen Vorzug, daß sie die richtige Stellung zur Malerei einnehmen. Die Stickerei kann, wie gesagt, Bildliches zur Darstellung bringen, aber sie soll nicht Bilder schaffen. Sie irrt, wenn sie z. B. in Schwarz, auch mit noch so feiner Seide, einen Kupferstich copirt oder ein Portrait zu schaffen versucht oder mit einem Oelgemälde wetteifert. Sie wird immer hinter den Originalen zurückbleiben und in den meisten Fällen weitaus größere Mühe erfordern. Dagegen hat sie in dem milden und weichen Schimmer der Wolle, in dem Glanz der Seide Vorzüge, welche jede Malerei ihr lassen muß. Diese Vorzüge aber sind decorativer Art, und so sollte die Stickerei niemals ver-



209. Chinesische Stickerei, modern; Ofenschirm.

gessen, daß sie decorative Gegenstände zu schaffen hat. Aus diesem Gesichtspunkt aber sind die chinesischen Stickereien der höchsten Bewunderung würdig. An glänzender, atlasartiger, durch geschickte Verwendung von Gold noch gehöhter Wirkung finden sie ihres Gleichen nicht, und alle Pracht und Fülle der Farben steht gebunden unter der schönsten Harmonie.



210. Italienische Applicationsstickerei. 16. Jahrhundert.

Heute wenigstens steht die chinesische Stickerei unerreicht da. Nur das Zeitalter der späten Gothik — wir meinen damit die Stickereien der burgundisch-niederländischen Schule — und das der Renaissance kann ihr, in eigener Weise, gleich Vollkommenes zur Seite stellen. Die Erhebung der Malerei des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts rief in der verwandten Kunst die entsprechende Höhe hervor. Aber während in den Niederlanden und in den Anstalten des burgundischen Hofes vor allem der Plattstich geübt wurde, nahm die italienische Stickerei vielfach die applicirte Technik zu Hülfe, mit welcher sich leicht größere Flächen bedecken ließen. (Abb. 210.) Trotzdem, trotz der leichteren Arbeit, war doch

die Ausführung vollkommen, selbst diejenige der Figuren, soweit es der decorative Zweck verlangte. Die schöne Zeichnung der italienischen Kunst, das Verständniß der Farbe, das Vergnügen an glanzvoller Wirkung haben eine Fülle vortrefflicher Arbeiten hervorgerufen, welche alle Bewunderung verdienen.

Stickerei und Weberei besitzen in der Passementerie und in den Spitzen verwandte, mit ihnen in Verbindung stehende Künste. Sie dienen ihnen zur Ergänzung, sind, zum Theil wenigstens, aus ihnen hervorgegangen, dann aber zum selbständigen Gewerbe geworden, wenn auch nicht zu freier Bestimmung gekommen. Die Arbeiten der Passementerie, Fransen, Quasten, Trobbeln und dergleichen Besatz und Behang, sind immer nur ein anhängender Schmuck geblieben.

Aus dem Gewebe hervorgegangen, bilden sie den abschließenden Schmuck desselben. Es sind die letzten freien Fäden, welche zur Sicherung, damit das Gewebe sich nicht auflöse, verknüpft werden. Aus der Verknüpfung ist ein netzförmiger Schmuck geworden und die Enden der Fäden sind als Quasten oder Quästchen geblieben. An diesem ursprünglichen Motiv, das durchaus rationell ist, hat die Kunst weiter gebildet und endlich daraus eine reiche Verzierung gemacht, die, selbst über ihre Bestimmung als Abschluß von Geweben hinausgehend, als Behang und Besatz mit vielen anderen Dingen verbunden worden. So zeigen schon die assyrischen Reliefbilder höchst reich und kunstvoll gebildeten Quasten- und Fransenschmuck nicht bloß als Besatz der Kleider, sondern auch als Behang des Pferdegeschirrs.

Aber die Anwendung hat ebenso ihre Gränzen wie die Gestaltung. Fransen und Quasten sind ein weicher Schmuck,

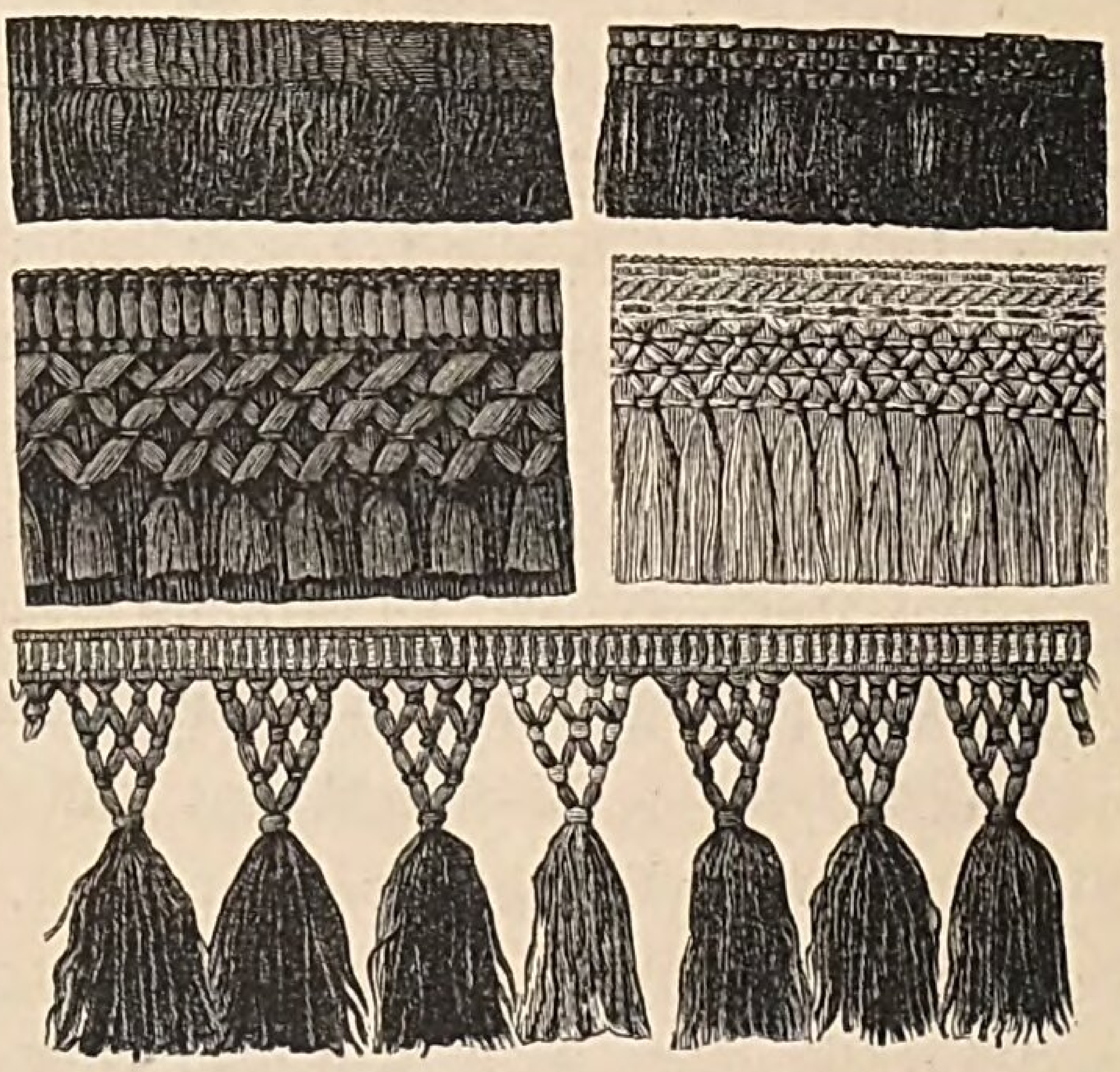
der nur mit ähnlichen Stoffen eine rationelle Verbindung eingeht. Ein Fransenbehang des marmornen Kamingesimses, wie man heute wohl sieht, ist widersinnig, denn die Fransen können nicht aus dem Marmor hervorgehen. Dasselbe ist der Fall mit hölzernen Möbeln, bei denen sich dieser Schmuck an das bedeckende Gewebe, nicht an das Holz anschließen muß. Seine schönste, mitunter nothwendige Anwendung findet er bei Decken und Gehängen; wenn er aber bei dem Ueberhang der Fenster mit verschlungenen Schnüren frei in der Luft hängt, so ist das sinnlos.

Auch die Gestaltung hat ihre Gränzen. Heute hat die Posamentierarbeit, insbesondere nach dem Vorgang der französischen, bizarre Formen angenommen. Sie hat die Drechslerei zu Hülfe gerufen und deren steife Gebilde übersponnen; sie hat damit ihre Ureigenschaft, die Weichheit, aufgegeben. Die Fransen haben sich in harte Crepinen verwandelt, sie haben Arkadenreihen gebildet mit Rundbogen und Spitzbogen, also den Arkadenfries der Architektur nachgeahmt.

Das alles sind prinzipielle Verirrungen. Die Passementerie muß zu ihrer eigenen Art, zum Anschluß an das Gewebe zurückgehen. Hier bieten die besten Muster, beide desselben Ursprungs aus dem Arabisch-Maurischen, Spanien und der Orient. Der netzförmige Besatz der spanischen Manteldecken, in welchem runde Quasten hängen, ist ein ebenso rationeller wie origineller Schmuck. (S. Abb. 195.) Man kann nichts Besseres finden und erfinden. Ebenso der Behang der Burnus und der Kopftücher bei den Beduinen. Aber auch die Renaissance hat uns gute Beispiele für eine reiche und schöne Gestaltung der Fransen hinterlassen. (Abb. 211.)

Man kann aus ihnen lernen, wie man sie dichter und gedrängter halten, wie man sie durch verschiedene Bildung in regelmäßigen Abständen eintheilen und dadurch ihnen ein wechselndes Ansehen verschaffen soll. Denn es ist nothwendig, daß die Gleichförmigkeit unterbrochen werde.

Auch bei dieser Beschränkung der Passementerie findet die Phantasie Spielraum zur Entfaltung, ohne sich in Bizarrerie



211. Fransen und Quasten. 16. u. 17. Jahrhundert.

verlieren zu müssen. Ihre natürlichen Elemente bleiben die netzartige Verknotung und die Quaste, gereiht als Besatz oder einzeln als Abschluß der Ecke und der Schnur. Aus diesen Grundmotiven muß die fernere Gestaltung hervorgehen.

Auch die Spitzen, wie ihre verschiedenen Benennungen erkennen lassen, treten Anfangs nur als abschließender, umgränzender Schmuck auf. „Kanten", dentelles (Zähnchen), points (Punkte oder Spitzen), das will alles nichts anderes

besagen. Sie sind Besatz der Leinwand im Hause, der Kragen und Manschetten, der Kleider, bis sie dann als Schleier, Tücher, Decken selbständig werden.

Wenn man bedenkt, daß die Spitzenfabrikation rings um die Küsten Europas, von Griechenland angefangen bis zum Nordcap und Rußland, als Hausarbeit heimisch war und nur künstlich mit absichtsvollem Bemühen im Innern der Länder, so im Erzgebirge, ansäßig gemacht worden, so kann man sich der Vermuthung nicht entziehen, daß die Spitze aus der Netzarbeit der Fischer hervorgegangen sei. Dies gilt aber nur von der einen Art der geklöppelten Spitze. Neben ihr erscheint gleichzeitig eine andere vornehmere Art, die genähte Spitze, zunächst die Arbeit der Damenhand und dann erst Fabriksarbeit. Diese hat einen anderen technischen Ursprung. Ausgezogene Fäden bildeten viereckige Löcher in der Leinwand, und diese wurden mit durchbrochener Nähterei in mannigfacher Zeichnung ausgefüllt und mit der gleichen Arbeit wurde die Leinwand umsäumt.

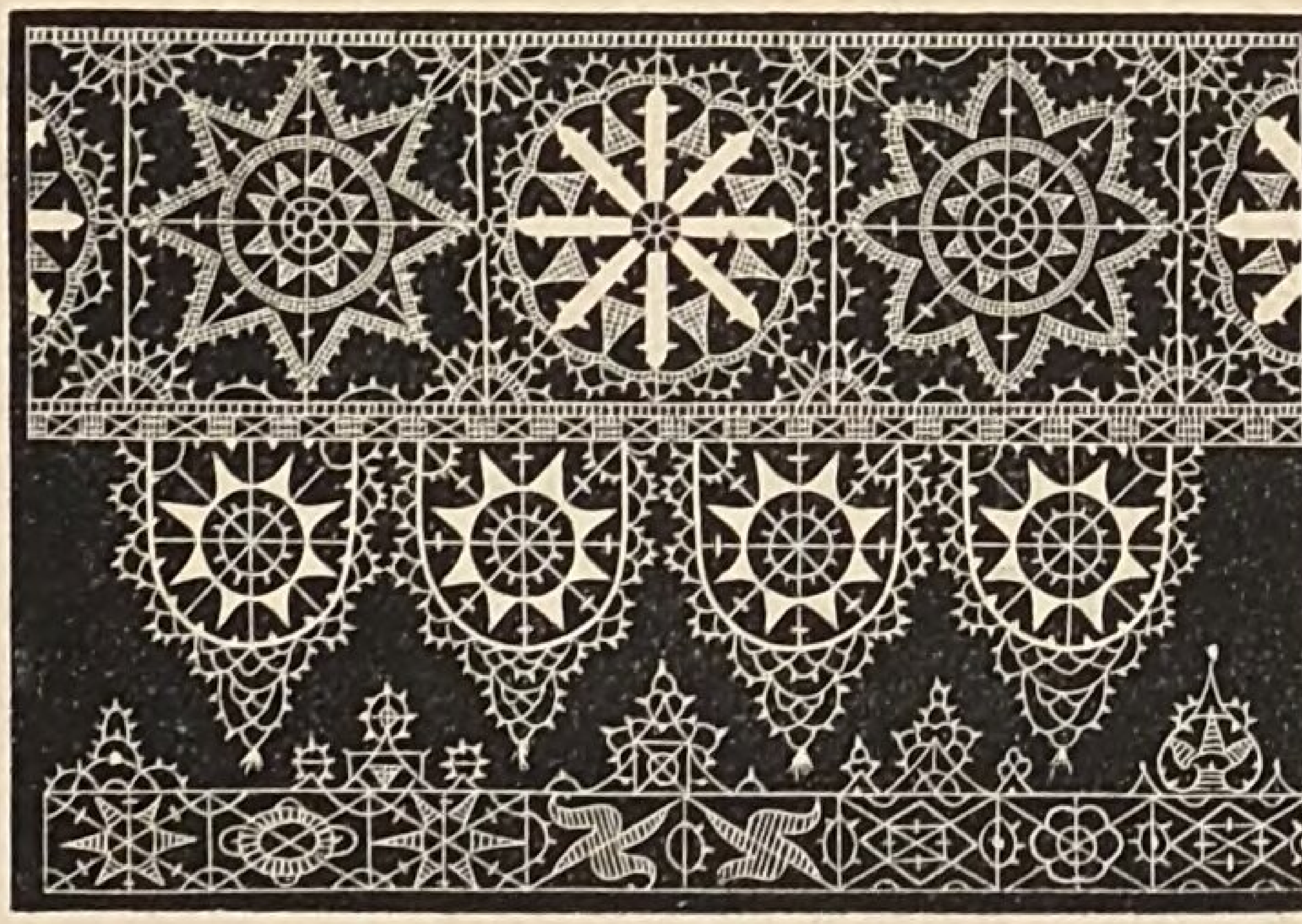
Beide, die Klöppelspitze und die Nadelspitze, mögen längere Zeit schon eine unbeachtete Existenz gehabt haben, im sechzehnten Jahrhundert aber treten beide gleichzeitig in Mode und führen nun neben einander ein reiches Leben, stets parallel mit den gleichen Mustern in gleichem Geschmack, doch so, daß die Nadelspitze längere Zeit nach Art und Entstehung als die vornehmere erscheint, bis gegen das achtzehnte Jahrhundert die Brabanter Klöppelspitze sie an Feinheit überholt. Anfangs war es bei beiden nicht so sehr auf Feinheit als auf Zeichnung in bestimmter Art abgesehen; es war sogar eine Zeit lang in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts

eine Reliefspitze in Mode, eine in den Contouren sich stark erhebende Arbeit. Nebenher gingen freilich in der venetianischen Rosenspitze Arbeiten von großer Zierlichkeit und Feinheit. Allmählig aber seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts wird diese das eigentliche Ziel. Die Feinheit des Fadens, die Zartheit der Ausführung sind es, welche die Schätzung abgeben. Darüber wird die Zeichnung vernachlässigt; ja im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts und besonders gegen das Ende wird das Muster der Brabanter und flandrischen Spitzen roh, ordinär und ganz und gar bedeutungslos, ohne daß dadurch die Spitze an ihrem Werthe verliert. Erst als die Maschine ihr zu Hülfe kommt und der applicirten Spitze den Tüllgrund schafft, da sinkt sie selber, die ächte Spitze, die Arbeit der Hand, an Werth und Würdigung. Sie tritt Jahrzehnte lang in der Mode zurück, um erst in jüngster Zeit bei dem Ueberdruß an den Leistungen der Maschine als ächte Spitze zu neuem Leben, zu einem Liebling der Mode wieder zu erstehen.

Was ist es nun, das die Spitze bei der äußersten Bescheidenheit ihrer Mittel, selbst bei dem Mangel künstlerischer Zeichnung zwei bis drei Jahrhunderte in so hoher Schätzung erhalten und heute zu derselben wieder hervorgerufen hat? Sie hat ja nichts als weiße Fäden, gröbere oder feinere, die sie dichter oder lockerer, geschlossen oder durchbrochen zusammenlegt. Sie hat nicht einmal Farbe die Zeichnung vom Grunde herauszuheben. Worin besteht nun ihr ästhetischer Werth? worauf beruht die Liebhaberei der Spitzen?

Man kann sagen, daß die Feinheit, Zartheit und Genauigkeit der Arbeit, wenn sie in so außerordentlicher Weise

auftritt wie bei gewissen Arten der Venetianer Spitzen oder bei den Points de Sedan, bei den Alençon und Argentan oder bei den Brüsseler Spitzen, daß ferner das Anstaunen der überwundenen Schwierigkeit schon an sich ein großes Vergnügen bereitet, aber die Mühe allein ist es nicht, welche Werth verleiht. Es giebt weibliche Arbeiten genug, die weiter keinen Eindruck machen, als daß man ihre unsägliche Mühe bedauert. Es muß auch das Resultat ein Etwas sein, es muß durch



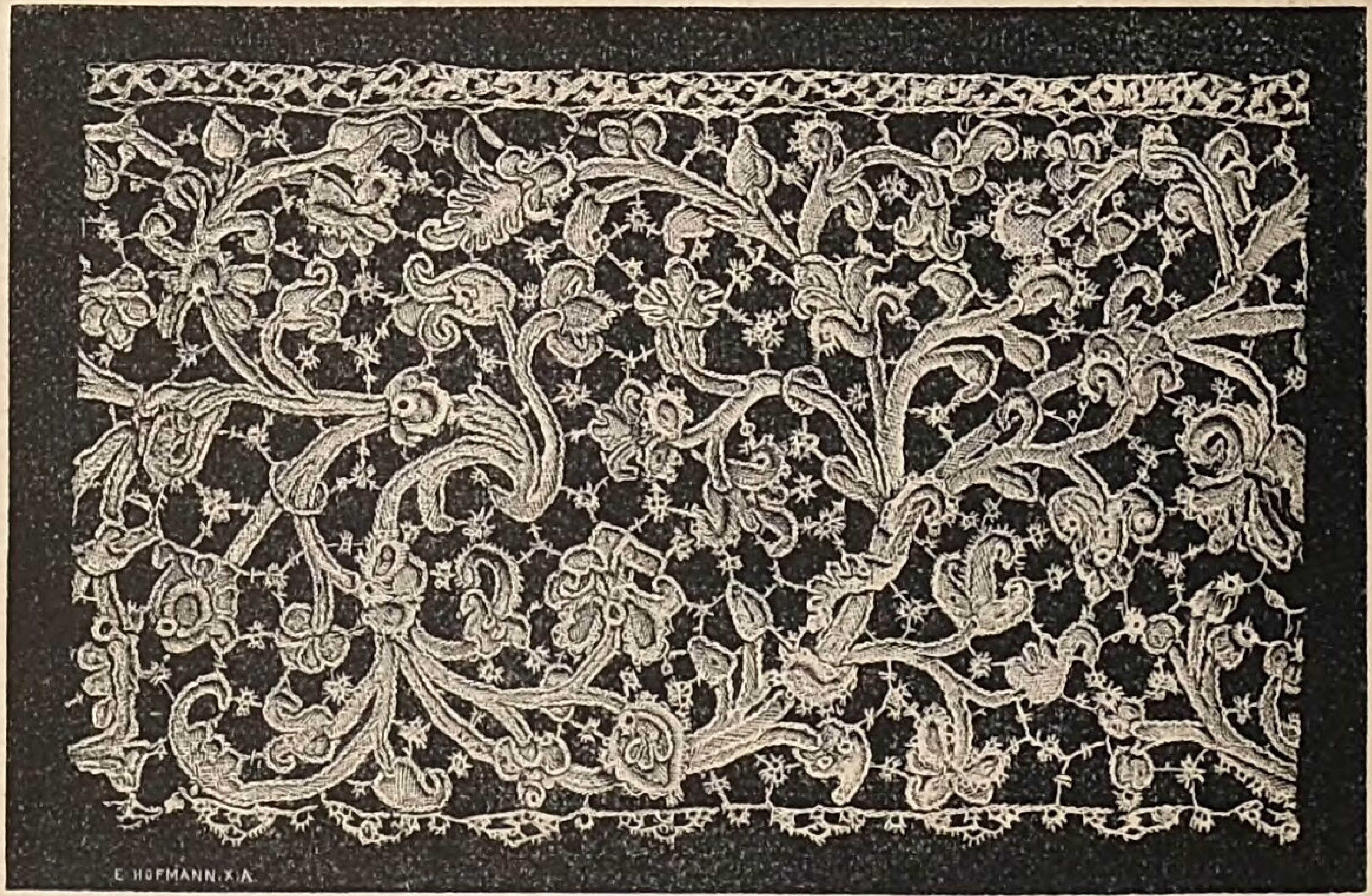
212. Reticellaspitze. 16. Jahrhundert.

Schönheit gefallen und dem praktischen oder ästhetischen Zweck entsprechen. Und das läßt sich von den Spitzen sagen.

Es ist aber auch in ästhetischer Beziehung zwischen zweierlei Arten von Spitzen zu entscheiden, den einen, welche den Hauptwerth auf die Zeichnung legen, und den anderen, welche den Reiz vorzugsweise, wenn nicht allein in der Feinheit suchen. Andere wieder suchen beides zu vereinen; sie stehen auch in geschichtlicher Folge in der Mitte.

Die Zeichnung freilich der älteren Spitzen, der Reticellaspitze und ihrer verwandten Arten, ist bescheiden in ihren

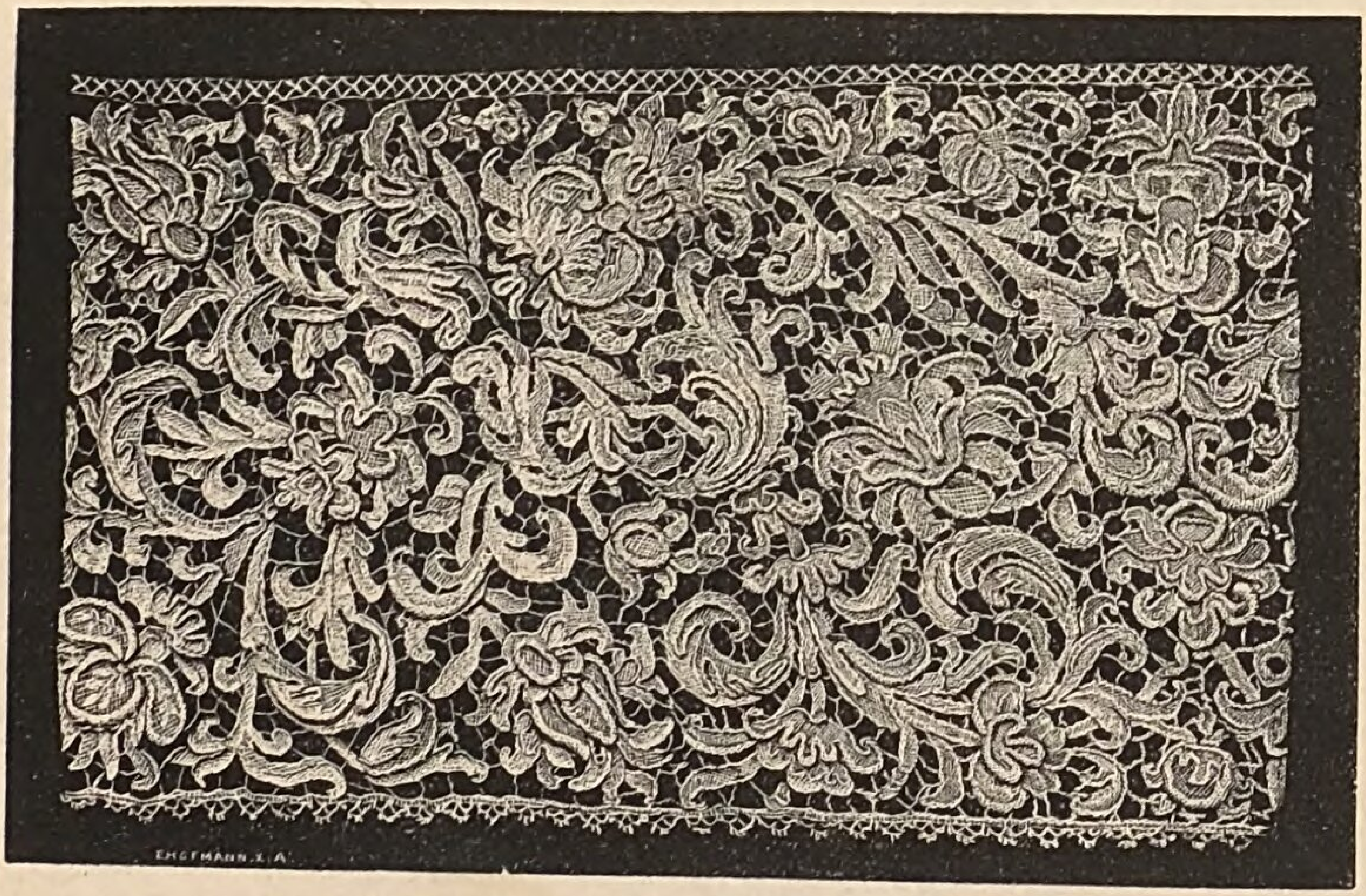
Motiven, wenn man sie mit der Ornamentation auf anderen Gebieten der Kunstindustrie vergleicht. (Abb. 212.) Ihr wesentliches Motiv ist eine durchbrochene Rosette, die mehrfach neben einander gesetzt und verbunden wird oder als eine Reihe von Halbrosetten den zackigen Besatz bildet. In diesem einfachen Motiv ergeht sich nun die Phantasie in zahllosen



213. Venetianische Rosenspitze. 17. Jahrhundert, 1. Hälfte.

Varianten und selbst Künstler haben ihm Kunst und Talent geliehen und eine beträchtliche Anzahl Bücher mit solchen Mustern herausgegeben. Nachfolgend ist die Kunst weiter gegangen, hat mit den verschlungenen Fäden Ranken und Zweige gebildet und auf gewisse Punkte kleine Rosetten aufgesetzt. So die venetianische Rosenspitze, welche am besten Zeichnung mit Feinheit und Festigkeit verbindet. (Abb. 213.)

Man kann an dem Spiel dieser Zeichnungen Gefallen finden, immerhin ist die Wirkung bescheiden. Aber es kommt ihr Eines zu Hülfe. Wenn als Kragen, Manschetten, als Kleiderbesatz getragen, oder als Ueberzug bei Bettdecken verwendet, so erscheint die Spitze über Sammt- oder Seidenstoff, welcher mit seiner Farbe durch die Oeffnungen hin-

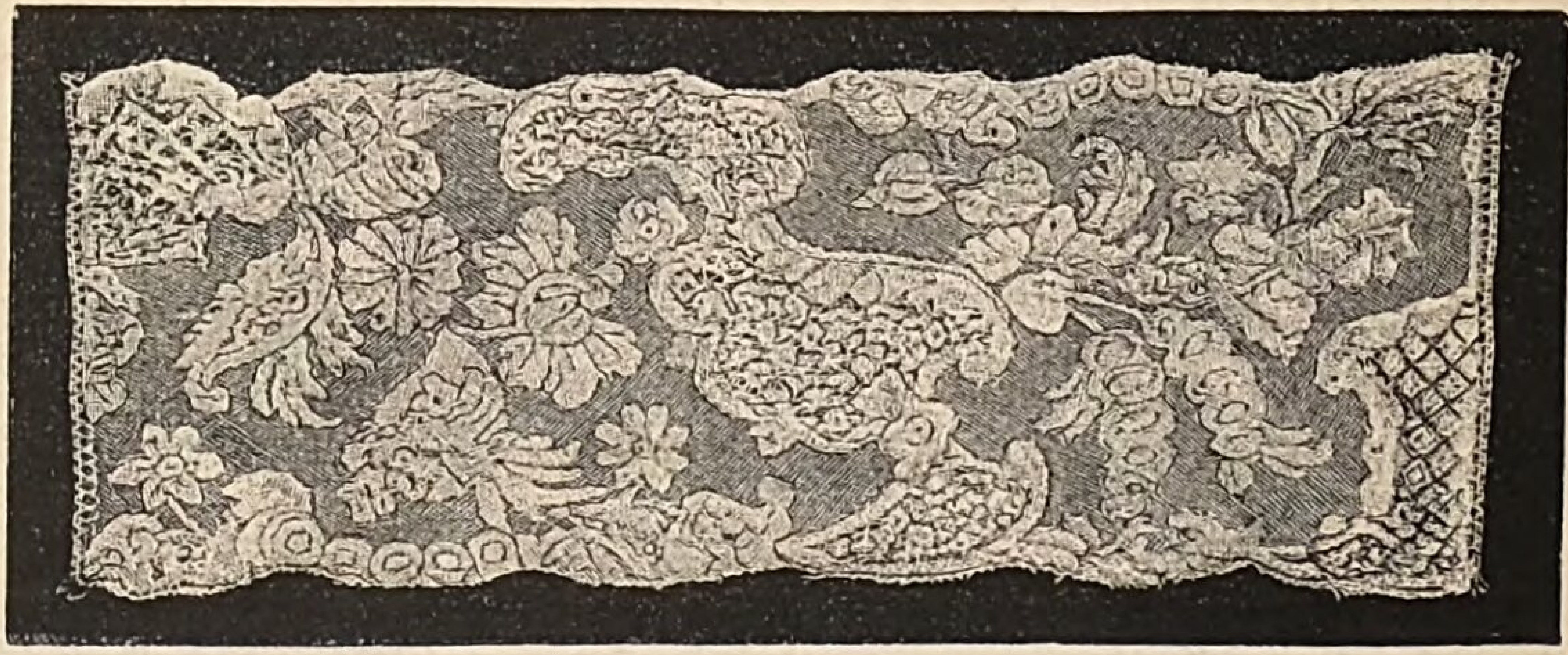


214. Venetianische Reliefspitze. 17. Jahrhundert, 1. Hälfte.

durchbricht und zur weißen Zeichnung den Contrast bildet. Das setzt aber voraus, daß die Spitze eine gewisse Festigkeit hat und sich über dem Costüm in der Klarheit ihrer Zeichnung ausbreiten kann. Das war nun auch bei der älteren Spitze meistens der Fall, welche in einer besonderen Art, der Reliefspitze, die Contouren selbst erhöhte. (Abb. 214.)

Mit dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts und in

dem ganzen Laufe des achtzehnten ist es aber anders. Wie die Spitze nach äußerster Leichtigkeit und Zartheit strebt (Abb. 215), so wird sie auch leicht, flatternd und faltig getragen. So als Schleier und Kopfputz, als Kragen und Manschetten oder vielmehr als Brust-, Hals- und Aermelschmuck, so als Behang und Besatz der Möbel im Boudoir. Es tritt damit eine andere Eigenschaft in Wirkung, der man einen ästhetischen Werth nicht absprechen kann, die leichte



215. Zarte Brabanter Spitze. 18. Jahrhundert.

Falte, das zarte Spiel von Licht und Schatten, das Duftige des Stoffes, das Mysteriöse im Halbverhüllen oder Halbdurchscheinenlassen. Dieses nun paßte sehr wohl zur Erscheinung und Art der Frauen im Zeitalter des Rococo und läßt sich überhaupt mit weiblicher Anmuth und Zartheit wohl vereinen. Die Spitze besitzt also hierin einen ästhetischen Reiz, den die Frauen Italiens und Spaniens mit ihren Spitzenschleiern sehr gut zu verwerthen wissen.

Freilich ist bei dieser Art des Tragens und Gebrauches die Zeichnung mehr und mehr gleichgültig, und sie wurde

es auch im achtzehnten Jahrhundert; sie wurde in Belgien vernachlässigt bis zu völlig kindischer Darstellung von Blumen und Blättern. Allein so ganz hat es mit dieser Vernachlässigung doch nicht seine Richtigkeit; man kann zu viel und auch zu wenig thun. Groß geschwungene, bedeutende Muster sind nicht passend, weil die Faltung sie zerstört; ebensowenig aber auch Tupfen oder Muschen, wenn sie mit dem Schleier vor das Gesicht kommen, weil sie dasselbe mit Flecken überdeckt erscheinen lassen. Ein Schleier, der nicht Kopftracht ist, sondern das Gesicht zu decken hat, ist am besten mit Bordüre verziert. Für den Schleier als Kopftracht, wie ihn Spanierinnen und Italienerinnen gebrauchen, ist die spanische Art der Ornamentation mit breiten Blättern und Blumen, die sich durch geringe Dichtigkeit wenig vom Grunde unterscheiden und diesen ganz überdecken, wohl die richtige Art.

Heute ist unter dem Einfluß des französischen Geschmacks die Verzierung der modernen Spitzen, der Shawls, der Pelerinen, Barben, Schleier eine mehr naturalistische geworden. Pflanzen mit Zweigen, mit Laub, mit Blumen und Blüthen breiten sich nach der Zufälligkeit der Natur über die Fläche aus. Das sieht mitunter leicht und gefällig aus, wenn mit leichter Hand hingeworfen, ist meistens aber schwer und reizlos. Der Fehler ist wohl ein doppelter. Einmal ist es überhaupt unmöglich mit dem bescheidenen Material der Spitze, sei es nun weiß oder schwarz, die Natur nachzuahmen, da nicht bloß die Farbe, sondern auch Schatten und Licht fehlen. Es bleibt nichts übrig als unregelmäßige, nicht vom Schönheitsgefühl bedingte Contouren. Zum andern wird die naturalistische Anordnung durch die Faltung wieder zerstört. Nicht

immer freilich, denn es ist Sitte, das Spitzentuch im Dreieck über den Rücken gespannt zu tragen, so daß dort die Zeichnung sich ausbreiten kann. Aber diese Sitte ist wider die Eigenthümlichkeit der alten wie der modernen belgischen Spitze, die bei ihrer Zartheit zur duftigen Falte herausfordert.

Die Spitze, wie sie heute ist, kann bedeutungslose, aber nicht unschöne Zeichnung der Ornamentation vertragen; unschön sollte sie nie sein. Die Richtung der neuesten Moden aber, welche so vielfach in die Vergangenheit nach Motiven zurückgreift, erweitert ihre Anwendung. Sie braucht die Spitze als Kleiderbesatz, als Kragen und Manschetten, als Einsatz von der Brust bis zum Fuß. In fast all diesen Fällen wird die Zeichnung klar erhalten; sie muß darum schön und kunstvoll sein und das Gute, was die Spitze besitzt, zur Wirkung bringen. Zu diesem Zwecke aber erweisen sich die belgischen und französischen Arten als zu schwach, und man greift daher mit vollem Recht wie zur alten Zeichnung, so auch zur alten Technik des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts zurück. So in England und so besonders in Wien und von hier aus überhaupt in der österreichischen Spitzenfabrikation. Die Spitze reiht sich damit den Reformen an, welche heute in den anderen Zweigen die Kunstindustrie neu beleben. Auf diese Weise, und nur auf diese Weise, ist hier eine neue Epoche der Blüthe ermöglicht.